مِرْآةُ الأفْكار

31.1.2022



ميشيل تورنييه

ترجمة: محمّد آيت حنّا

معنى
MANA

مِرْآةُ الأفْكار

MANA.NET

مِرآةُ الأفكار
تأليف: ميشيل تورنييه
ترجمة: محمّد آيت حنّا
الطبعة الأولى: 2021

ISBN: 978-603-91637-2-5
رقم الإيداع: 1443/1099

هذا الكتاب ترجمة لـ:
Michel Tournier,
Le Miroir des idées

معنى MANA

الناشر:
دار معنى للنشر و التوزيع

www.mana.net | info@manaa.net | @ManaPlatform

محتوى الكتاب

مقدمة

تنطلق هذه الرّسالة القصيرة من فكرتين أساسيّتين. أُولاهما أنّ الفِكر يشتغل بمفاهيمَ - مفاتيح محدودةِ العدد، يمكن تعدادُها وتوضيحُها. والفكرة الثانية أنّ هذه المفاهيم تتحرّك في أزواج، كلّ مفهومٍ منها يملك «ضِدًّا» ليس بأكثر منه إيجابًا أو سلبًا.

تلك المفاهيم - المفاتيح للفِكر، يعرفها الفلاسفة ويسمّونها مقولات، وقد حاولوا أحيانًا وضعَ لائحةٍ لها. حصر أرسطو عددها في عشر: الجوهر، والكَيف، والكَمّ، والإضافة، والفعل، والانفعال، والمكان، والزّمان، والوضع. وعدّدها لايبنتز في ستّ: الجوهر، والكَمّ، والكَيف، والإضافة، والفعل، والانفعال. أمّا عند كانط فعددُها اثنا عشر، أربع منها جوهريّة، ولكلّ واحدٍ من هذه الأربع الجوهرية ثلاثٌ مُلحَقةٌ. والنّتيجة:

1. مقولة الكمّ:
- الوحدة
- التعدّد
- الكليّة (الكلّ)

2. مقولة الكَيف:
- الإيجاب
- السّلب
- الحصر

3. مقولة النسبة (الإضافة):
- الجوهر والعرض
- السّبَب والنّتيجة
- المشاركة أو المقابلة

4. مقولة الجهة:
- الإمكان
- الوجود سلبًا أو إيجابًا
- الضرورة أو الامتناع

ثمّ أخيرًا يُقيم أوكتاف هاملن في كتابِهِ **«بحثٌ في العناصر الأساسية للتمثّل»** (1907)، بناءً متعاقبًا لإحدى عشرة مقولةً، تبعًا للخطاطة القضيّة - النّقيض - التركيب:

القضيّة: النّسبة

النّقيض: العدد

التركيب: الزّمان

النقيض: المكان

التركيب: الحركة

النّقيض: الكيف

التركيب: التغير

النّقيض: التخصيص

التركيب: السببية

النّقيض: الغائية

التركيب: الشّخصية

من البيّن بنفسه أنّه كلّما كان عدد المقولات مختزلًا، صارت أكثر تجريدًا، وزاد طموح البناء الفلسفي. بالمقابل، المفاهيم - المفاتيح المقدّمة في هذا العمل، وعددها 114، تمثّل عملًا تجريديًا متواضعًا، تواضعًا حَكَمَهُ همُّ معانَقَةِ أكبر قدرٍ ممكنٍ من الغِنَى الملموس. لذا قد يُفاجأ القارئ حين يجد بين المفاهيم المقترحة، القطّ والكلب، الصّفصاف والنّغت، الحصان والثور، إلخ. ومردّ حضور تلك المفاهيم، هو كونُها بعيدًا عن إشارتها إلى كائناتٍ ملموسةٍ بعينها، تشملُ دلالةً رمزيةً معتبرةً.

ومثلما هو الشّأن في لائحةٍ تضمُّ عددًا من المقولات، تقدّم هذه المفاهيم في شكل أزواجٍ من المتضادات. لكن يجدر التّنبيه إلى أنّ الأمر لا يتعلّق بتقابلات من التّناقضات.

فالإله لا يقابله غياب الإله، كما في الإلحاد، وإنّما يقابله الشّيطانُ، أي كائنٌ بعينِه. كذلك يقابل الوجودَ العدمُ الذي يُحيل على تجاربَ معيشة،

وليس يقابلُه اللا-وجود. والصداقة تُواجَه هنا بالحبّ، وليس اللامبالاة، إلخ.

لقد أبدى هذا المسعى الثنائي خصوبةً مذهلةً، كان الكتاب بأكمله نتيجةً لها. يبدو أنّ مفهومًا معزولًا لا يمنح التّفكير إلّا سطحًا أملسَ لا يستطيع مباشرتَه. أمّا حين يقابَل بضدِّه، فإنّه ينفجر ويصير شفّافًا، كاشفًا عن بنيَتِه الجوّانيّة: لا تُفصحُ الثقافة عن قوّتها الضّاهرة إلاّ في حضور الحضارة. كتِفَا الثور يبرزانِ في تقابلهما مع ردف الحصان. بفضل الشّوكة تُظهر الملعقة عذوبتها الأموميّة. ولا يفصح لنا القمر عن نفسه إلّا في نور الشّمس، إلخ.

هل كان يُفترض أن أبني هذه الأفكار الـ 114، بناءً جدليًّا، على شاكلة ما فعله أوكتاف هاملن، أو أتركها متفرّقة، مثل أدوات تفكيرٍ متناثرةٍ ومتاحةٍ في آن؟ إنّ التّرتيب الذي عُرِضت به يمثّل بدوره خيارًا دالًا. اخترتُ إذن أن أنتقل من الأكثر تفرُّدًا إلى الأكثر كونيّةً. ننتقل من القطّ والحصان لنصل إلى الإله والوجود. أتذكّر مجموعةً من الأسلحة القديمة معروضةً ملصقةً على جدارٍ في قلعة. كانوا قد عرضوا، بديهيًا، الأسلحة الثقيلة بالأسفل، والخفيفة بالأعلى، بحيث نصعد من الهراوة إلى الفأس، ومن السّيف إلى الرّمح المتوّج بالسّهام. لكنّني غير متأكّد ممّا إذا كان الوجود والإله أخفّ من القطّ والكلب...

صحيحٌ أنّنا، إنْ تأمّلنا الخانة اليمنى والخانة اليسرى، فقد نستخلص منهما تقاربًا غامضًا بين المفاهيم التي تكوّنُهما على التّوالي. بين الكلب والقبو والمُقيم واليمين والإله، وبين القطّ والعليّة والرّحّالة والشّيطان... إلخ. هل يجوز لنا استخلاص قرابةٍ بين هذه المفاهيم جميعًا؟ تلك لعبة متروكةٌ لحريّة القارئ.

المؤلف -

الرّجلُ والمرأة

بحسب الكتاب المقدّس، خلقَ الربُّ الإنسانَ في اليوم السّادس من خلْقِهِ العالمَ. خلَقَهُ ذكرًا وأنثى في آنٍ، أيْ خنثى، مزوّدًا بكلّ ما يحتاجه ليتوالَد بمفرده. لم تكن الأرضُ آنذاك إلا قفرًا، ومن أديمها خُلِقَ الإنسانُ.

لاحقًا خلق الربُّ الفردوس، ووضع فيها الرّجل ليزرعَها ويحرسَها. وإذّاك رأى أنّ الوحدة ليست طيّبةً للرّجل. فعرض عليه كلّ الحيوانات -ثدِيِّها وطيْرِها- ليُسمِّيَها ويختار منها صاحبةً. وقد سمّاها الرّجلُ، لكنّه لم يجد بينها من يصلح له صاحبةً. إذّاك أغرقَ الرّبُ الرّجُلَ في نومٍ عميقٍ، وانتزع منه الأعضاء الأنثوية. وانطلاقًا منها خلق إنسانًا جديدًا سمّاه امرأةً. هكذا ولِدَتْ حوّاء.

من الأصول السّابقة استُمِدَّتْ سيكولوجيا الجنسين بأكملها. أوّلُ ما نستخلصهُ هو أنّ الخُنثى لا يتقبّلُ علاقاته الجنسية مع نفسه. لذا نرى أنّ قنفذ البحر، على سبيل المثال، المهيأَ ظاهريًّا لأن يتوالَدَ بمفرده، يلجأ إلى حركاتٍ غير مريحةٍ البتّة، في سبيل التّزاوج مع شريك.

إنّ استئصال «الأجزاء» الأنثوية من جسد الرّجل قد خلّف فيه جرحًا معنويًا لم يندمل. وإنّ الإشباعَ الهزيلَ الذي تمنحهُ الأبوّةُ، لا يشفي، عند الكثير من الرّجال، الحنينَ إلى الأمومة.

من أصول المرأة، ينبغي أن نذكر أوّلًا أنّها تنحدرُ من الجنّة. ففي حين شُكِّلَ الرّجل من تراب الصّحراء، وُلِدَت المرأةُ تحت أزهار ونباتات الفردوس الريّانة. فالكثير من صفات المرأة تعودُ إلى أصل منشئِها. فضلًا عن ذلك، شُكّلت المرأةُ حولَ عضوِها الجنسيّ. إنّها جوهريًا خاضعةٌ للأنوثة، أكثر من خضوع الرّجل للفحولة. وهو ما كان السكولائيّون يعبّرون عنه بالصّيغة: *tota mulier in utero* (المرأةُ بأكملِها في رَحِمِها).

استغلّ الرّجلُ كلّ المزايا التي منحتْهُ الطّبيعةُ إياها لكي يستعبد المرأةَ. وهو ما كان كارل ماركس يعبّرُ عنه قائلًا إنّ المرأة هي بروليتاريا الرُّجل. لكنّ المرأة ما انفكّت، قرنًا بعد قرنٍ، تكسب القوّة الجسمانية والاستقلال الاقتصاديّ. وما زال ثِقَل الأمومة يخفُّ سنةً عن سنة. حتّى إنّنا يمكن أن نتوقّع ظهور مجتمعٍ أموميٍّ خالصٍ، يتحوّل فيه الرّجالُ إلى مجرّد أدواتٍ

لهو هدفُها إمتاع النّساء.

وقد يصيبُ هذا المجتمعَ النسويَّ سريعًا شُحُّ الجنسِ الأنثوي، شحٌّ تتسبّبُ فيه النّساء أنفسهنّ. فالحالُ أنّ النّساء بِتْنَ يَحُزنَ، أكثر فأكثر، الحقَّ في الإجهاض، مع علمهنَّ بجنس الجنين الذي يحمِلْنَهُ. وتقريبًا يختَزِنَ دائمًا الإجهاض حين يكون الجنين أنثى. في الهند [مثلًا] يبدو جليًّا اختلالُ التّوازن في نسبة الجنسَين، اختلالٌ تميل فيه كفّةُ الذّكور. ستكون النّتيجة الأولى لما سبق، نُدرةً في النّساء، وارتفاعًا غير متوقّع في قيمة النّاجيات من الإبادة الإجهاضية. والنّتيجة الثانية انقراضَ الجنس البشريّ، لأنّ النّساء -وليس الرّجال- هنَّ من يضْمَنَّ استمرارَهُ.

قبس:

«الرّجالُ نساءٌ، مثلهم مثل غيرهم».

كروتشو ماركس.

الحبُّ والصّداقة

إنّ المقارنة بين الصّداقة والحبّ، ترجّح بدايةً كفّةَ الحبّ. قياسًا إلى شغف الغرام، تبدو رابطةُ الصّداقة واهنةً وفاترةً وأقلّ جدّيّة. كما أنّ الحبّ قد غَنِم آلاف السّنوات من الاحتفاء المسرحيّ والشّعريّ والرّوائي. كيف، والحال هذه، لا تبدو الصّداقة مزريّةً متى قُورِنَت بالحبّ؟

لكن متى ما أمعنّا النّظر، سنرى أنّ المزايا التي يحوزُها الحبُّ قياسًا إلى الصّداقة، هي مزايا قابلة للنّقاش. أحد أهمّ الاختلافات بين الحبّ والصّداقة، هو أنّ الصّداقة لا يمكن أن تكون من طرفٍ واحدٍ. لا يمكنك أن تصادق شخصًا لا يصادقك. إمّا أن تكون الصّداقة متبادلة، وإمّا ألّا تكون. في حين أنّ الحبّ يبدو على خلاف ذلك، يتغذّى من شقاء ألّا يكون متبادلًا. إنّ الحبّ الشقيّ هو النّابض الأساسيّ في التراجيديا والرّواية. يقول الشّاعر: «أنا عاشقٌ ومعشوق، أيّ سعادةٍ لو كان عاشقي ومعشوقي شخصًا واحدًا». للأسف، نادرًا ما يجتمع العاشقُ والمعشوقُ في شخصٍ واحدٍ!

ثمّة اختلافٌ آخرُ بيّنٌ بين الحبّ والصّداقة: لا يمكن أن تكون ثمّة صداقةٌ من دون تقدير. متى ما قام صديقُك بفِعلٍ تعتبِرُهُ شنيعًا، كفَّ عن أن يكون صديقك. الصّداقة يقتُلها الاحتقار. بينما حُمّى الحبّ قد تجعل العاشق لا مباليًا تجاه الحماقة، والجُبن، والدّناءة التي يُبديها المعشوق. لا مباليًا؟ لا.. بل إنّه أحيانًا يتغذّى، كالشّرِه والجائع، على أشنعِ ما في المعشوق من عيوب. لأنّ الحبّ يمكن أن يكون قَمّامًا[1].

الحقّ أنّ حضارتنا الغربية المعاصرة تبالغ في الرّهان على الحبّ. كيف يجرؤ المرء على أن يبنيَ حياةً بأكملها على هذه الحُمّى العابرة؟ ألم يُشِر لابروير إلى أنّ «الزمن الذي يقوّي الصّداقة، يُضعفُ الحبّ»؟ بلى إنّ الزّمن يعملُ معارضًا الحبّ. فيما مضى كانت الزيجات تتمّ تبعًا للتوافقات الاجتماعية والدينية والماديّة. وبعد أن يُتوافق على الاعتبارات السّابقة، لا يبقى أمام الطّرفين إلا أن يُحِبّا بعضهما. أمّا اليوم فالحاكمُ هو «الحبُّ من أوّل نظرة». ثمّ يبقى ما يكفي من الوقت للطّلاق. حتّى إنّ الوفاء نفسه يقع في مرتبة ثانوية قياسًا إلى هذه الدّوخة العابرة. تقول بريجيت باردو: «لطالما

(1) الحيوانات القمّامة: التي تقتات على الجيف وما يخلّفه غيرها من الحيوانات. ويستعمل المؤلّف لفظ coprophage التي تشير إلى أكلة البراز.

كنت أحبُ رجلًا ما، فإنّني أظلّ وفيّةً له». وبعد؟ كتب جول رومان قائلًا إنّ الحبّ لا يمكنه إلّا أن «يعطّر الموضعَ الذي ستقيم فيه الصّداقة».

قبس:

«إنّ الزّواج الموفّق، إن كان ثمّة زواجٌ موفّقٌ، ينفر من صحبة الحبّ وشروطه. إنّما يسعى إلى إبراز صحبة الصّداقة وشروطها».

مونتيني

دون جوان وكازانوفا

هما أعظمُ مغويَّين في مخيالنا الغربيّ. على أنّ دون جوان سليلُ إسبانيا الكلاسيكية، وكازانوفا البندقية الرومانسية، أي أنّهما ينحدران من عالمين متعارضين كلّ التعارض. حين كتب ترسو ديمولينا، بدون أيّ ادّعاءٍ، نصّه الكوميديّ «فتّان إشبيلية»، سنة1630 كان يجهلُ أنّه قد اخترع أسطورةً من أكبر الأساطير الحديثة. هرب دون جوان من مؤلّفه، ليعمّر كوميديات أخرى وأوبرات وروايات. وتلكُم خاصية مميّزة للشخصيات الأسطورية: تغادر مهدَ ولادتها، لتكتسب دلالاتٍ وأبعادًا لم يتخيّلها مؤلفُها. تلك -بعد دون جوان- حالُ روبنسون كروسو وفيرتر.

بالنسبة لدون جوان، يُعَدّ الجنس قوّةً أناركيةً تواجِه النظام في كلّ أشكاله: النّظام الاجتماعي، والنظام الأخلاقي، وفي المقام الأوّل: النظام الدينيّ. جميع الملاهي التي يظهر فيها، تشبه مطاردة صيد، يلعب فيها هو دورَ أيّلٍ يُلاحقُه سربٌ من النّساء، والآباء النّبلاء، والأزواج المَخُونين، والدائنين. وتنتهي المطاردة في مقبرةٍ حيث يُحاط بالذّكر البريّ ويُقتل.

غير أنّ هذه المسار الكارثيّ لا يمكنه أن يتمّ إلّا بتواطؤٍ من دون جوان نفسه. حين يمنح متسولًا صدقةً مشترطًا عليه أن يجدّف في حقّ الربّ، فإنّ دون جوان يعبّر عن إيمانه، مثل الثوريين الذين كانوا يدوسون خبز المناولة. وتلك أفكارٌ لا يمكن أن تخطر ببال من كان حقًّا غير مؤمن. ثمّ عندما يضع، في النّهاية، يدَهُ في يد تمثال القائد الذي يسحَبُهُ إلى الجحيم، فإنّ حركته الرّمزية تلك تنطوي على معنى الموافقة.

على أنّ أكثر ما ينكشف فيه دون جوان تمام الانكشاف، هو نظرته إلى المرأة. قيل إنّه لم يكن يحبّ النّساء، وكان يحتقرهنّ. كان يعاملهنّ كما تُعامَل الطرائد، وليست لائحةُ فتوحاته الغرامية التي عدّدها خادمُه ليبوريلو سوى لوحِ صيد. تلكم هي أسطورة دون جوان الخالدةُ التي ما نزال نعثر عليها اليوم عند متبطّلي الضّواحي الذين يمارسون رياضتهم المفضّلة «إغواء النّساء». لكن، عند دون جوان لا ينفصل الجنس عن الدّين. إنّ المرأة هي الغواية الأكبر، والرّجل تحيقُ به اللّعنة حين يقع في حبائلها الشّيطانية.

مقابل دون جوان الغنيّ الأرستقراطيّ، ينحدر كازانوفا من أصول فقيرة ووضيعة، فليس يملك للإغواء غير جاذبيته الشّخصية. ليس حقّ بالوسيم، لكنّ النّساء لا يُقاوِمنَ غوايتَهُ، إذ يُذرِكْنَ من الوهلة الأولى أنّه يستثمر في حبِّهنّ كامل جسَدِهِ وقلبِهِ. إنّ *L'odore di femmina* (رائحة الأنثى) التي يذكرها موزارت في أوبرا دون جوان، كان ليفرّ منها بطلُ تيرسو دي مولينا الذي قد يخلط بينها وبين النّار والكبريت[1]. تلك الرّائحة قد عبّ منها كازانوفا مِلْءَ رئتيه، لأنّها بالنّسبة إليه رائحةُ الحياة نفسها. إنّه مغامرٌ ضالٌّ، ومقامرٌ، وغشّاشٌ، وخائنٌ لا يُرجَى فيه أملٌ، لكنّه رغم كلّ ذلك محبوبٌ. محبوبٌ لأنّه يُحِبُّ كلّ ما في المرأة، بما في ذلك أشدّ أسرارها حميميةً.

إنّ الحلقة الأشهر في مغامرات كازانوفا، لا تَرِدُ في **مذكّراته**، وربّما لم تحدث قطّ. نعلم أنّه في سنة 1786، التقى موزارت، في براغ، بواضع كتيّبات أوبراته، المؤلّف البندقيّ لورينزو دا بونتي، لكي يضعا معًا أسُس الأوبرا التي ينوي إبداعها السّنةَ المقبلة. وثمّة ملاحظات مدوّنة في أوراق كازانوفا تدفع بنا إلى الظّن في أنّه كان ينضمّ إليهما ليمنحهما المشورة. لا شكّ في أنّه قد منح أوبرا موزارت طابع الفرح الذي يغمرها (ذاك أنّ تلك الأوبرا ممّا نطلق عليه بالإيطالية *dramma giocoso*، أي دراما مَرِحَة)، وأنّ عبارة *odore di femmina* الشّهيرة هي من بنات تأليفه.

قبس:

«من تعدُّد الأصوات في أعمال موزارت يبدو أنّ الجوهر عنده من فولاذ، أي من مادّة شديدة الصّلابة، وإن كانت مطواعةً، ومغلّفةً في عذوبةٍ مُثلَى. هكذا نرى كيف أنّ دون جوان، في نهاية المشهد الأوّل يثني سيفه أمامَ صدره، مواجهًا كُورَس الرّثاء والحسرات والغضب».

بيير جون جوف.

---

(1) المقصود غضب الربّ كما يتجلى في الكتاب المقدّس، ويشير إلى مصير الكفّار.

الدّموع والضّحك

إنّ الضّحك والدّموع خاصّيةٌ إنسانيةٌ، لا نظير لها في عالم الحيوان. هما ضربان من التّشنُّجات التي تصيب الوجه بالأساس.

لا يَرِدُ للدموع ذِكرٌ في الطّبعة القديمة من معجم **لاروس الطبيّ**. بالمقابل يستحقُّ الوصفُ الذي يخصُّ به الضّحكَ أن نُورِدَهُ:

«يمكن للضّحك أن ينطويَ على درجاتٍ. أولى الدّرجات تتميّز بارتخاء مفاجئ في عضلة الفم الدّائرية؛ وانكماشٍ في العضلة الضحكيّة، والعضلة الرافعة لزاوية الفم، والعضلة الشّدقية؛ وفي الآن نفسه يتقطّع الزّفير، لكنّه يظلُّ صامتًا.

وفي الدّرجة الثّانية، تزداد التّقلّصات العضليّة انتشارًا حتّى تغطّي كلّ امتدادات العصب الوجهيّ، وتمتدّ حتّى عضلات العنق، خاصّة منها عضلاتُ الجلد.

ثمّ أخيرًا درجةٌ ثالثة، يهزّ فيها الضّحكُ كاملَ البدن؛ وتسيل الدّموع؛ وتفلت المرأةُ البولَ؛ ويضغط الحجاب الحاجز، بارتجاجاتٍ، على كلّ الكتلة المعوية، حتّى قد يؤدّي أحيانًا إلى الإحساس بالألم».

إنّ للضّحك والدّموع دلالاتٍ متناقضةً. الإنسان الذي يضحك يعبّر عن تفوّقِهِ، والإنسان الذي يبكي يعبّر عن دونيّتِه، قياسًا إلى الشّخص أو الوضع الذي، يُثير ضحكَهُ أو بكاءَه. لكن ينبغي أنّ ننبّهَ إلى أنّه لا الضّاحك ولا الباكي يُعتَبَرُ فاعلًا. إنّما هما شاهدان على الوضعية. فالإنسان الفاعلُ لا يملك الوقت للضّحك أو البكاء. وهذا هو السّبب في كون المسرح أمثل موضِع للضّحك والدّموع. الكوميديا تُضحِك، والتراجيديا تُبكي، أولئكَ الشّهودَ الذين هم من طبيعةٍ خاصّةٍ جدًّا: المتفرّجين.

ثمّة الكثير من النّظريات في الضّحك. أتمُّها وأكملُها تلك التي يقترحها هنري برغسون في كتابه «**الضّحك**» (1900). إنّ المجتمع، في سَعْيِهِ إلى كمالِ تنظيمِه، يتهدّدُ أنسجتَهُ التصلُّبُ. والأفعالُ التي يعلّمنا إيّاها المجتمعُ ويفرضُها علينا، قد تصيرُ آليةً. مجتمعنا يتهدّدُهُ خطرُ التحوّل إلى مستعمرة نملٍ أو خليّة نحل. لذا من الضّروريّ أن نُحفظ عفوية الحياة

ومرونة التأقلم مع الوضعيات المستجدّة. وذاك دورُ الضّحك. بالضّحك يُستَحَثُّ كلُّ عضوٍ من أعضاء المجتمع على معاقبة أيّ عضوٍ آخر يُضبط متلبّسًا بجرم السّلوكِ الآليّ الصّارخ. مثلًا: إنّ الرّوبوت الذي يسير على رصيف قد يصطدم طبيعيًا بعمود إنارة. ولن يشكّل الحادث مناسبةً للضّحك. أمّا رجلٌ يصطدم بعمود إنارةٍ لأنّه مستغرقٌ في قراءة صحيفته، فأمرٌ يستدعي الضّحك: لقد تصرّفَ كالروبوت، فاستحقَّ الإذلال، استحقّ أن يضحك عليه الشّهود. كلّما اعتلى الحيَّ الآليُّ، انبثقَ المُضحِكُ.

تمثّل الدّموعُ تبسيطًا أقصى لسلوك فردٍ يُواجِهُ وضعيّةً يشعر بنفسه عاجزًا عن التحكّم فيها. كأنّما الوضعيّة التي يجد فيها نفسه، قد استنفدت منه كلّ الإمكانات، ولم يجد لها حلًّا إلا أن يكشف عن آخر حلوله. إنّ من لم يَعُدْ يملك فعلًا أو قولًا يواجه به عدوان العالم الخارجيّ، ما يزال يملك حلًّا أخيرًا: يسكب الدّموع. لعلّ تسييلَ جسَدِه على هذا النّحو، قد يُفصِح عن حلٍّ جديدٍ وملائمٍ. إنّ الإنسان الذي يبكي، هو إنسانٌ «فُكّكَ»، إنّه مثل الآلة التي فُكِّكَتْ وفُصِّلَتْ كلُّ قِطَعِها.

قبس:

«إنّ ضحكةَ عذراءٍ هي بمثابة جرحٍ بهيٍّ».

لانزا دِل فاستو

الطّفل والمراهق

كانت الأفكارُ المتوافَق عليها بشأن الطّفل، إبّان النّظام القديم[1]، شديدة السّلبية. لا ريب في أنّ أسلافَنا، أبناءَ القرن الخامس عشر، كانوا يرونَ في الطّفل وحشًا قذرًا، شريرًا، جاهلًا، كذّابًا. وبهذا الصّدد كتب بوسويه: «إنّ حالَ الطّفولةِ هي أشنع وأحقرُ حالٍ تعرفها الطّبيعة البشرية، بعد حالِ الموت». ولكي يصير الطّفلُ مسيحيًّا تقيًّا، ويستحقَّ الانتماءَ إلى رعيّة الملك، ينبغي حبْسُهُ في مدرسةٍ داخليّةٍ، حيثُ رجال دينٍ لا يتحدّثون إلا اللاتينيّة، يتكفّلون بإخضاعه لنظامٍ يماثلُ ما سوف يسمّى في زمنٍ لاحقٍ «غسيل دماغ». ومن هناك سيتخرّجُ «مهذّبًا»، «قويمَ السّلوك» ومستعدًّا لأن ينخرط في المجتمع.

كلّ ذلك سيقوّضه صعود البرجوازية إبّان القرن الثامن عشر، مع ما صاحبه من أعمال «فلاسفتها»، ديدرو وروسو. بالنّسبة إلى الكلاسيكيّين؛ المجتمع وحده طيّب، وينبغي أن يشكّل الطّفلَ، مطوّعًا طبيعتَه البدائية التي تعتبر شريرةً. أمّا روسو، فيرى بالمقابل أنّ الطّبيعة طيّبة بالضّرورة، وأنّ الثقافة هي ما يفسدها. هذه هي نقطة الانطلاق في كتابه المهمّ، «**إيميل**» (1762).

يبلور روسو في كتابه المذكور فكرةً مفادُها أنّ الطّفل ليس راشدًا في حالِ كُمُونٍ، ليس واعدًا بمستقبلٍ، ليس «زهرةً في مرحلة التبرعم»، وإنّما هو كائنٌ كاملٌ مكتملٌ، مزدهرٌ، راشدٌ بالمحصّلة. «لطالما تحدّثنا عن الرّجل النّاضج، لكن لنتصوّر طفلًا ناضجًا: سيكون شيئًا جديدًا علينا كلّ الجدّة، ولا يقلّ متعةً».

إنّ الطّفل «الرّاشد» عند روسو طفلٌ في سِنّ الثانية عشرة، ويمثّل حالًا مثاليةً من الرّضا والتوازن. لكنّها للأسف حالٌ يهدّدها ضربٌ من التّدهور يسمّى سنَّ البلوغ. وفي خضمّ تهيُّبه من هذه الكارثة المسببة للتدهور، يذكر روسو ريفًا مثاليًا «في مقاطعة فاليز (سويسرا)، وحتّى في بعض المقاطعات الجبليّة بإيطاليا، شأنَ مقاطعة فريول، حيثُ نرى أولادًا كبارًا أقوياءَ مثل الرّجال، لكنّهم ما يزالون مُردًا، وأصواتهم ما تزال رقيقةً، وصبايا كبيرات، نضِجَتْ أجسادُهُنَّ ولم تظهر عليهنّ بعدُ آثار البلوغ».

---

(1) المقصود النّظام الفرنسي السّابق على الجمهورية، أي حُكْم المَلَكية الذي دام من القرن السّادس عشر حتّى سنة 1789.

ذاك أنّ المراهقة هي في المقام الأوّل الاقتحام الفظّ المباغت للجنس في البراءة الطّفولية، جنس هو بالضّرورة تعيس، ما دام المجتمع لا يقدّم له أيّ شكلٍ من أشكال الإرضاء الممكنة.

إنّ المراهقة هي الشكل الاحتجاجي في وجه النظام القائم، والانتفاضة ضدّ مجتمع البالغين. لقد أُجريَ بحثٌ استقصائيٌ حول الميول السياسية لليافعين. في الغالب الأعمّ يكون الأطفال محافظين. يرون أنّ المجتمع ليس سيّئًا. وفي الثورة الفرنسية، يرون على وجه التخصيص **عهد الرّعب** الذي يُندِّدون به. أمّا المراهقون، بالمقابل، فيتموقعون في اليسار ويعتبرون **الثورة** حدثًا غايتُه العدالة والتحرّر.

إنّ وضعية المراهقين لا تخلو من خطر. يتهدّدهم خطرُ المخدّرات، والانتحار، وجنوح القاصرين، وحوادث «العَجلَتين». الموت يترصّد الإنسان في كلّ وقتٍ وحين، لكنّ الإحصاءات تُبيّن أنّ الحادية عشرة هي السنّ التي تشهد أقلّ عددٍ من الوفيات. حيث يكون الفرد قد تجاوَزَ ضَعْفَ الطّفولة ولم يبلغ بعدُ أخطار المراهقة. وفي سنّ السادسة عشرة، يرتفع منحنى الوفيات ارتفاعًا كبيرًا مباغتًا.

يحدث أن يكون أدب الأطفال شديد السوداوية (بيرو، سيغور، هيرجي، القصص المصوّرة). غير أنّ هذا الأدب لا يضع المجتمع محلّ تساؤلٍ باعتباره وسطًا طبيعيًا محتومًا، على شاكلة ما يفعل مع الغابة والبحر. أمّا مؤلّفو المراهقين (رامبو، كونراد، بوريس فيان) فلا يدعون إلى الثورة، بقدر ما يشجّعون على الهروب وتجربة السّفر.

قبس:

«الطّبل يخفقُ في ساحات الثكنات

ونسيم الصّباح يهب على القناديل.

إنّها السّاعة التي تلوي فيها عصابةُ الكوابيس

المراهقينَ السُّمر في أسرّتهم.»

شفق الصّباح

شارل بودلير.

زواج الأقارب وزواج الأباعد

ما هو الزواج المتناغم؟ هل ينبغي أن يكون الرجل والمرأة متشابهَين، أم يجب بالأحرى أن يتكاملا بفضل خصائص متناقضة؟ المنطق أميَلُ إلى التكامل منه إلى التشابه. امرأةٌ مسرِفةٌ، زوجٌ مقتصِدٌ. رجلٌ غنيٌ، خطيبةٌ بلا مال. نحلم بأن نشهد زواج الملوك من الرّاعيات، والأقزام من العملاقات، حتى يَعُمَّ التوازن كلّ شيء.

إنّ تشكُّل الأزواج إذن يخضع لمبدأين متضادّين: زواج الأقارب، وزواج الأباعد. يجبر زواج الأباعد الفتى على أن يلتمِس خطيبةً بعيدًا عن عائلته. إنّه زواجٌ يحرّم سفاح المحارم، أي الزواج من الأمّ والأخت والبنت، بل وحتّى ابنة العمّ. وقد بيّن كلود ليفي ستروس في كتابه «بحث في البنيات الأساسية للقرابة» (1949) كيف أنّ الزيجات، في عددٍ من المجتمعات البدائية، كانت تتمّ بالضرورة عبر نظام التبادل بين مجموعتين -عشيرتين أو قبيلتين- وكانت محظورةً بالمقابل داخل المجموعة نفسها. ومنذ أن غدت المدارس تخلط كلّ الطبقات الاجتماعية في فصول مشتركة، صرنا نشهد تجلّيًا طريفًا لزواج الأباعد: في الأغلب الأعَمّ تجمع الغراميات تلاميذَ من فصولٍ مختلفةٍ، أكثر ممّا قد تجمع بين تلاميذ من نفس الفصل.

لكن عندما نقوم بعملية فرز لنحو 200000 زيجة تتمّ كلّ عامٍ في فرنسا، فإنّنا نلاحظ أنّ مبدأ زواج الأقارب ما يزال هو المهيمن. بالطبع لا ينبغي الزواج «قريبًا جدًا» (أخت، ابنة عم) لكن من المهم كذلك ألا يمعن الزواج «في البعد». لا يسعى الأبيض إلى الزواج من سوداء أو صفراء، ولا الفقير إلى الزواج من غنيّة، ولا البروتستانتية من كاثوليكي. وفي الغالب الأعم يظلّ نطاق المهنة هو الإطار الذي يحكم الزواج: الطبيب يتزوج من ممرضة، والصيدليّ من مسؤولة المختبر، والطبّاخ من النادلة، والمعلّم من المُدرّسة. هكذا نشهد سلالات تظلّ تقاليديًا في ميدان المصارف، وأخرى في البريد والاتصالات، وثالثة في مجال الترفيه أو صناعة الصُلب. وبالمثل ما يزال الثبات الجغرافي هو القاعدة، على الرغم من الهجرات التي تثير الاهتمام، لكنّها لا تخصّ إلا فئةً محدودةً، ليست ذات شأن. تشكّل باريس في فرنسا استثناءً يشتغل مثل مضخّة تسحب وتدفع، تسحب أبناء الأقاليم إلى حين أن يبنوا مستقبلًا، ثمّ تدفع بهم إلى مناطقهم الأصلية، حيث ينهون

حياتهم. في المقابل، تتوفّر ليون وبوردو وليل إلخ.. على نواةٍ سكّانيةٍ غير قابلةٍ للكسر.

أمّا ذروة زواج الأقارب فتتحقّق في البيولوجيا: التوائم الحقيقية. إنّ التوائم الحقيقية تشكّل ثنائيات فريدة، يصعب في الغالب الأعمّ الفصل بينها، ولا تتناسب مع طريقة تَشَكُّل الثنائيات الأخرى. لذا نشهد أحيانًا زواج أخوين توأمين من أختين توأمتين. على أنّ احتمال العزوبة لدى التوائم الحقيقية أعلى بكثير من نظيره لدى غير التوائم.

قبس:

«الحمار يحتكّ بالحمار»

مَثل لاتيني

الصحّة والمرض

يمكن أن يكون الإنسان طبيبًا ماهرًا، ولا يحوز فكرةً واضحةً عن الصحّة والمرض. وهذا هو الشّائع. يظنُّ البعض أنّه يكفيهم أن يحدّدوا الصحّة باعتبارها غياب الألم، والحياة وسط سكون الأعضاء. على أنّه توجد آلامٌ حادّةٌ -كوجع الأسنان، وآلام الضلوع- ومع ذلك هي آلامٌ هيّنة، مقارنةً بالأدواءِ القاتلةِ العُضالِ التي تسري في الجسم وتتقدّم فيه صامتةً. لا يمكن اعتبارُ الألم عَرَضًا موثوقًا ودقيقًا، بَلَهَ اتّخاذه معيارًا.

يتّخذ المرض شكلين اثنين، أحدهما كمّيّ والآخر كيفيّ. المرض الكمّيّ هو ذاك الذي يتجلّى في نقصٍ (hypo) أو في إفراط (hyper). ومَثَلُ ذلكَ الضّغط الدّموي الذي قد يكون مفرطًا أو غير كافٍ، بشكلٍ خطير. ومن هذه النّاحية تتحدّد الصحّة باعتبارها توازنًا متناغمًا بين كلّ الوظائف.

أمّا المرض الكيفيّ فيفسّر بوجود عاملٍ مُمرضٍ اقتحمَ الجسمَ. ويسهل فهْمُ هذا الشّكل من المرض حين يكون العاملُ المُمرضُ كائنًا حيًّا -بكتيريا، فيروس، فطر... إلخ- يتطفّل على جسد المريض. لقد اشتهر لويس باستور وَلَعَ في دراسة هذا النّوع من الأمراض والوقاية منها بواسطة التلقيح. وهذا التصوّر عن المرض يستطيع عامّة النّاس أن يفهموه بسهولة، لأنّه استمرارٌ للأفكار التقليديّة عن تلبُّس المرضى من طرف الشياطين والأرواح الشّريرة، وما كان يرافقها من عملياتٍ لطردها.

من التّصوّرَيْن السّابقَيْن للمرض، ينتج تصوّران عن الصّحة: تصوّرٌ يرى الصّحةَ عدمَ إفراطٍ أو نقصٍ في شيء؛ وتصوّرٌ يرى الصّحةَ غيابَ أي عاملٍ مُمْرِض. والتصوران معًا يشتركان في اتّصافِهما بالسّلب. إذ يعرّفان الصّحة بغياب المرض.

ندين لجورج كانغلهيم، في كتابه **«دراسات في تاريخ العلوم وفلسفتها»** (1968)، بتعريفٍ إيجابيٍّ تمامًا للصحّة. في كلّ لحظةٍ من لحظات الحياة، يكون الجسم في تـوازنٍ مع محيطه. يتكيّف مع الحـرارة، مع الضّغط الجويّ، مع الرّطوبة، إلخ. وبالمثل، يمتلك الجسم مـوارد طاقيّة كافية لاشتغال أعضائه وعضلاته. مع أنّ ظروف الوسط لا تكفّ عن التغيُّر. إنّ السّاعات والفصول تفرض على الكائن الحيّ جهودًا متواصلةً للتكيّف. فلكي

يواجه الكائن الحيّ هذه التّغيرات، يحتاج إلى أن يمتلك احتياطيات، وأن يكون، بمعنىً ما، متفوّقًا على الوسط الذي يوجد فيه آنيًا. ليست الصحّة حسب جورج كانغلهيم سوى هذا الفائض من الطّاقة الذي يسمح للكائن الحيّ بأن يتكيّف مع غَدر الوسط. يقول: «أن تكون في صحّة جيّدة، يعني أن تستطيع الإفراط في استعمال صحّتك دون أن تخشى العواقب». يأتي المرض والموت حين لا يبقى ثمّة هامش، في الوقت الذي ترتفع فيه متطلّبات الوسط أو تتغيّر.

قبس:

«إنّ العمل الفنّي توازنٌ خارج الزّمان، إنّه صحّةٌ اصطناعيةٌ».

أندري جيد.

الثور والحصان

يُعَدُّ الثور إله الفحولة. كانت باسيفاي، زوجة مينوس، ملكِ كريت، تهيمُ حبًا في ثورٍ أبيض. صنع لها الصّانعُ الماهرُ ديدالوس هيأة بقرةٍ من برونز جوفاء، فاندسّتْ فيها حتى يتمكّن عشيقُها الوحشيُّ من إتيانها بدون أن يسحقها. ومن غرامياتهما وُلِدَ المينوتور الذي هو نصفُ رجلٍ ونصفُ ثور. في كلّ امرأةٍ تغفو باسيفاي.

بعد الأعضاء التناسلية، تُعَدُّ الكتفان العضوَ المهيمن عند الثور. قوّته كلّها في كتفيه. منهما تنطلق نطحاتُ قرونه، ومنهما يحمل النّيَر. بالمقابل، ردفُه رقيقٌ ولا يُعَوّلُ عليه. حين يلفُّ الثور، فإنّ طرفيه الخلفيّين هما ما يتحرّك ويدور حول طرفيه الأماميّين.

وتحتل أنثى الثور موضعًا أهمّ في الميثولوجيا الإنسانية. إنّها الحيوانُ الأمُّ بامتياز، الحاضنةُ الطبيعيّة. البقرة = الأم + الطّبيعة. ولهذا إذا ما كان في مصارعة الثيران يُحتفل بقتل الثور باعتباره طقسًا شعائريًا، فإنّ قتل البقرة في المذابح يتمّ في جوٍّ من الخزي، باعتباره جريمةً ضدّ الطّبيعة. وحده العِجْل يعتبر سوقُهُ إلى المذابح طبيعيًا، لأنّه ليس فحلًا كالثور، ولا وجهًا أموميًا كالبقرة.

أمّا الحصان فقوامُهُ كلّه في ردْفِه. ردفاه الهائلان وعزفُهُ الطّويل يجعلان منه إله الأنوثة. كلّ ما في الحصان يجد منطلقه في الرّدف، سواء الرّكل أو الجرّ أو الانطلاق. ولا ينبغي أن نغفل الروث، ذاك أنّ الحصان هو الثديّ الوحيد الذي عَرَفَ كيف يمجّد فِعْلَ التغوّط. فهو الحيوان الوحيد الذي يملك عجيزةً، ممّا يجعله أقرب من أيّ حيوانٍ آخر إلى الإنسان. حين يلفّ الحصان يدور حول ردْفِهِ، وطرفاه الأماميان هما ما يتحرّك. سرعتُه مضرب مثلٍ، وسلاحُه المعتادُ الفرار. في مصارعة الثيران البرتغالية -حيث يعتلي المصارع صهوة حصانٍ- يكون مذهلًا متابعة كيف يتجنب هجوم الثور في مساحة الحلبة الضيّقة.

الحمارُ والعجل هما حصانُ الفقير وثَوْرُهُ. يرمز الحمار إلى التواضع، والحكمة الصامتة والتفاني الأعمى. على أنّه ينتصر متى ما قُدّمَتْ له فرسٌ ليُخَصّبَها. من تَزَاوُج الحمار والفرس يُولَدُ البغل، حيوانٌ يُعْرَفُ بالجَلَد

والقدرة على العمل، لكنّه حيوانٌ عقيمٌ. ومن تزاوج الحصان والأتان يُولَدُ النّغل. لكن هذه العملية الأخيرة غير منصوحٍ بها، لأنّ إنجاب حمارٍ صغيرٍ بالنّسبة إلى الفرس أمرٌ هيّنٌ، لكن إنجاب حصانٍ صغيرٍ بالنّسبة إلى الأتان مسألةٌ من أشقّ ما يكون.

ثور وحصان مغارة الميلاد يرمزان إلى الفقر. أمّا أحصنة المجوس الثلاثة فتشير إلى غناهم وتخمِل معها الذّهب واللُّبان والمرّ. وكان الثور، زمن يسوع، الحيوان المقدّس للديانة المثرائية التي نافَستْ لمدّة طويلة الديانة المسيحية في حوض البحر الأبيض المتوسّط.

قبس:

«وقال سِندر لنانسي: إنّ الثور هو الحيوان الوحيد الذي يندفع نحو قطارٍ يسير».

حالة الرّاكب - سيرج كوستر.

«إنّ العلاقة العاطفية التي ربطت القبطان بفرسه لم تكن تُشبِه في شيء تلك الروابط السخيفة، والتبادلات، وبقايا المشاعر التي تحملها الصبايا لكلابهنّ. إنّما كانت العلاقة في البداية علاقة صراعٍ، علاقة مغالبةٍ أدركت الفرس منذ البداية أنّها ستنتهي بخضوعها، أو كانت ترغب في أن تنتهي بخضوعها، إنّه صراعٌ بدأ بالغنج، والمكر، وتواصَلَ في الغضب، لينتهي إلى ضربٍ من الانقياد المهادن، ضرب من الاستسلام وجَدَ فيه كلٌّ منهما لذّتهُ».

مِلادي - بول موران

القطّ والكلب

إنّ القطّ والكلب هما الأشدُّ استئلافًا من بين الحيواناتِ جميعها، أي أنّهما الأفضل اندماجًا داخل المنزل (*domus*). على أنّهما لا يندمجان في المنزل على النّحو نفسه.

يُقال إنّ القطّ نمرٌ يعيش في الدّاخل، حيوانٌ متوحّشٌ مصغّرٌ. من المؤكّد أن انصياعه لمتطلّبات الإنسان محدودٌ جدًا، مقارنةً بالكلب، بحيث يمكننا أن نقول إنّه ليس مستألفًا بقدر ما هو مُدَجّن. ما الفرق بين الحيوان المستألف والحيوان المدجّن؟ الأوّل وُلِدَ في المنزل. أمّا الثاني، فوُلِدَ في الطّبيعة، ولم يدخل المنزل إلّا لاحقًا. ومن المعروف أنّ القطط تحبُّ إنجابَ صغارها في الخارج، ثمّ تعمل على إدخالها، بعد ذلك، إلى المنزل، واحدًا واحدًا.

يتجلّى استقلال القطّ عن الإنسان في مئاتِ الصّور، مثلًا قِلّةُ ولَعِهِ بالشُكَّر، والأطباق المحلّاة التي يشغف بها الكلب، ويتجلّى خاصّةً في رفضه تعلُّم الأفعال التي يمكنه أن يخدم بها الإنسان. كان جون كوكتو يقول إنّه يُفَضِّل القطط على الكلاب، لأنّ أحدًا لم يرَ من قبلُ قطًّا بوليسيًّا. لكنّ لا أحد كذلك رأى قَطُّ قِطًّا راعيًا، أو قِطَّ صيدٍ، أو قِطًّا مُرافقَ عميانٍ، أو قِطَّ سيرك، أو قِطَّ عربة، إلخ. يبدو أنّ كرامة القطّ لا تسمح له بأن يقوم بأيّ خدمةٍ، ومع ذلك نراهُ يطالبُ بمكانةٍ في البيت أعلى شأنًا من مكانة الكلب. إنّه بمثابة زينةٍ، رفاهيةٍ.

والقطّ كذلك حيوانٌ مُتَوَحِّدٌ. إنّه يفرُّ عن أشباهه، في الوقت الذي نرى فيه الكلب يبحث عن أبناءِ جلدته بحثًا محمومًا.

يعاني الكلبُ من شدّة وفائه للإنسان. إنّ سيّدَهُ يحُطُّ من قدره، إذ يُجبره أحيانًا على القيام بأعمال حقيرة. لا، بل أفظع: يبدو أنّ مربّيَ الكلاب ما انفكّوا يتوسّلون بكلّ ما في علم الوراثة لكي يصنعوا فصائل من الكلابِ أشنع فأشنع وأفظعَ فأفظع. فبعد كلاب التيكيل -التي تشاكل الثعابينَ بسبب قصر أقدامها- والبولدوغ -التي لا تتنفّس إلّا مختنقةً- صِيرَ إلى خلْقِ كلابِ رعيٍ ألمانيةٍ بقوائم خلفيّة منحنيّة، وكلاب سلوقية تُعاني الرّعاش القهري، وكلاب منتوفة الوبر. وإنّ هذه التشوّهات على ما يبدو تؤدّي

وظيفة إثارة الشّفقة والاهتمام لدى السّيد.

ثمّة أناسٌ ميّالون إلى تربية القطط، وآخرون إلى تربية الكلاب، ونادرًا ما يجتمع المَيلان معًا. في الكلب نتوقّعُ اندفاعًا إلى فتح الباب والانطلاقِ غزوًا للخارج. ليس الإنسانُ من يُنَزِّهُ كلبَه، وإنّما هو من يُنَزّهُ من طرف كلبه. يعوّل عليه في استكشاف أركانِ الشّارع، أو البادية، أو الغابة المحيطة. حاسّةُ شَمّه -التي حُرِمَ منها القطّ- هي أداةُ كشفٍ عن بُعدٍ، يَدّعي الإنسانُ تملُّكها.

بالمقابل، يدعونا القطّ إلى البقاء في المنزل، وأن نتكوَّمَ قُربَ المدفأة أو تحت المصباح. ولا يتعلّقُ الأمر بالنّوم، وإنّما بالتأمّل. ليس الكسلُ ما يدعو القطَّ إلى ازدراء الحركة التي لا طائل منها، وإنّما الحكمةُ هي ما يدعوهُ إلى ذلك. الكلبُ مبادرٌ، أمّا القطُّ فمتأنٍّ.

قبس:

«أحرى للمرء أن يكون كلبًا حيًا، على أن يكون أسدًا ميّتًا».

سِفر الجامعة.

القنص والصّيد[1]

كان الصّيد والقنص -بالإضافة إلى اجتناء الثمار- الموارد الرّئيسية للبشر قبل التّاريخ. وقد عوّضت الاجتناءَ الزّراعةُ، كما عوّضت القنصَ تربيةُ الحيوان. وحده الصّيد، ما يزال يُمارَس احترافيًا، لأنّ البحار تُغَطّي نسبة 70,8 % من مجموع الكرة الأرضية. لكن هذا النّشاط هو نفسه في أزمة. لقد بلغنا مرحلةَ تحديدِ حصصٍ للصّيد، وبدأ التّوجُّه إلى تربية الأسماك.

على أنّ القنص والصّيد ما يزالان يُمارَسانِ كرياضةٍ، ويوافق كلّ منهما مزاجًا نفسيًا مختلفًا عن ذاك الذي يوافقه الثاني. يندر أن يكون المرء في آنٍ صيّادًا وقنّاصًا. إنّ في القنصِ عدوانيةً تزدهر في ممارسة طقوس تباهٍ. إنّ الطّرَد (القنص بالمطاردة) بما فيه من طقوسٍ عريقةٍ يُحيلُ على امتيازاتٍ أرستقراطية، بل وحتّى مَلَكية. جميع الملوك كانوا قنّاصين، وأبدًا لم يكن أحدٌ منهم صيّادًا. إنّ في نفير الأبواق، واستحثاث الكلاب، وبدلات القنّاصين الحمراء، وكلّ تلك المظاهر التي ترافق الطّرَد، عنفًا مذهلًا. وفي الاتّجاه نفسه يسير الانتشارُ اللاحقُ للقنص بالبندقيّة، وما يُصاحبُه من مفرقعات. إنّ القنّاص بدائيٌّ نَشِطٌ. إنّه يفيض بفحولةٍ غازية (من غزو)، ويسعى إلى أن ينصّب نفسَه ملكًا على الغابة.

أمّا الصّيد بالمقابل فيكتنِفهُ الصّمتُ والأسرار. لا أحد يعرف ما يوجد أو ما يجري تحت صفحةِ الماء. ثمّة كلابُ قنصٍ، لكن ليس ثمّة كلاب صيدٍ، مع أنّ من الكلاب فصائل تعشق الماء. لكن لا اللابرادور ولا التير-نوف يستغلّ ميزاته كسبّاحٍ في الصيّد. أحيانًا تبدو الطّبيعة قاسيةً. فقد منحت القطّ رهافةَ ذوقٍ في ما يخصّ استطعامَ السّمك، وسلّطت عليه في الآن نفسه خوفًا من الماء لا يُقهرَ. وعلى الرّغم من الاسم «القطّ الصيّاد» الذي يحمله شارعٌ باريسيٌّ نالَ شهرةً واسعةً بفضل بالزاك، إلا أنّ لا أحد منّا رأى قطًّا صيّادًا. وكأنّما زيادةً في ضبط الحدود بين الصّيد والقنص، لا تُصادُ طيورُ الماء. تلك الطّيور التي تتغذّى على الأسماك، لكنّ لحومها هي غير قابلةٍ للاستهلاك.

يفخر الصيّادُ بطرائدَ تجعلُ مائدتَه أنبل من موائد عامّة النّاس. فعلى مائدته يحلّ الأيّلُ والأرنب البريّ وطائر التدرج والرتّ (الخنزير البّريّ)، محلّ

(1) نستعمل هنا القنص بمعنى الصيد البري، والصيد بمعنى الصيد المائي، مع أن النشاطين معًا يجتمعان بالعادة تحت مسمّى صيد.

لحم العجل والأرنب المستأنس والدّجاج والخنازير. وإنّ لهذا المطبخ رائحةً نفّاذةً لاذعةً، تزدادُ ضراوةً مع تحلّل اللّحم.

على النّقيض من ذلك، تظلّ الطّراوةُ السّمة الضّرورية، المطلقة، للصّيد.

يستسلم الصيّادُ لأحلام اليقظة والتأمّل الصوفيّ. عالَمُه قوامُه العمقُ والعتمة. إنّها هوايةٌ تأمُّليّة، والصيّادُ متأنٍّ متأمّلٌ. ولنتذكّر أنّ العهد القديم يصوّر لنا عيسو، القنّاص الشّرس، ينحني مهزومًا، بلا مجدٍ -في سبيل صحن عدس- أمام أخيه يعقوب. الأناجيل مليئة بذكر الأسماك، وقصص الصّيد، لكنّها لا تذكر أبدًا القنص. رجُل الربّ يسمّى «صيّاد النّاس»، لأنّ مهمّته جمْعُ أبناء جلْدَتِه وإنقاذهم عبر عملية تبشير تذكّرنا بصنارة الصيّادِ وخيطِه. ثمّ إنّ السّمكَ كان إشارةَ تجمُّعِ المسيحيّين الأوائل، والاسمَ المشفّرَ للمسيح.

اقتباس:

«عند الجانب الآخر من الوادي لمح جوليان أيّلًا، وظبيةً وخُشفها.

كان الأيّل أسودَ، هائل الحجم، وفوق رأسه اثنا عشر من القرون، وتحتَه لحيةٌ بيضاء. أمّا الظبية الشقراء كالأوراق الميّتة، فكانت ترعى العشب؛ والخُشف الأرقط كان يَرضَعُها، من غير أن يعرقل حركتهَا».

دوّى القوس والنّشّاب مجدّدًا. قُتل الخشف على الفور. رفَعَتْ الأمّ نظرَتَها إلى السّماء وأطلقت صرخةً عظيمةً، موجعةً، صرخةً بشريّة. احتدَّ جوليان، فرماها في الصّدر، فأرداها.

لمحه الأيّلُ، فوثب. أطلق عليه جوليان آخر سهامِه. أصاب السّهمُ جبهة الأيّل، وظلّ مغروسًا فيها. لا يبدو على الحيوان أنّه يشعر به؛ واثبًا من فوق الجثّتين، كان يتقدّم، مهاجما الرّاميَ، ساعيًا إلى بقْرِ بطْنِه؛ وجوليان يتراجع في خوفٍ رهيب. توقّف الحيوانُ المذهل، وبعينين متّقِدَتَين، وبينما يتردّدُ صدى ناقوسٍ من بعيد، قال مكرّرًا ثلاث مرّاتٍ، بصوتٍ مهيبٍ، كصوت والدٍ أو قاضٍ:

ـ أيّها الملعون! أيّها الملعون! أيّها الملعون! يومًا ما ستقتلُ، أيّها القلبُ الشّرسُ، أباكَ وأمّكَ!».

أسطورة سان جوليان أوسبيتالييه- غوستاف فلوبير.

الحمّام والدّوش

في علاقتنا الحميميّة بالماء، نحن ملزمون بأن نختار بين الشّخصيّتين المقدّستين، الهائلتين، والأسطوريّتين: البهيموث وغانيغا.

من السّهل التعرّف على فرس النّهر في الوصف الحماسي الذي يصفُ به سِفرُ أيّوب البهيموثَ. يعيش في أغوار المستنقعات، تحجبُه ظلالُ الصّفصاف. ينام وسط أزهار اللّوتس والقصب. «لا يخشى فيضان النّهر، حتّى لو اندفق [نهر] الأردن في فمه».

غانيجا، الإله الفيل، يرشّ نفسه بخرطومه كي يتنظّف وينتعش. إنّه مبدأٌ فعّالٌ ينبغي التوسّل به قبل الشّروع في أيّ عملٍ. تحت قدَمِهِ يُمسِك الجُرذَ، الحيوانَ الذي لا يعرف التّعب. يناقض غانغا البهيموثَ، مثلما يناقض الفعلُ الحلمَ، أو الدّوش الحمّام.

أأنت من أنصار الدّوش، أم من أنصار الحمام؟ لن نبالغ في مدى الأهميّة الخصائصية لهذه الثنائية.

أقلتَ إنّك من أنصار الحمّام؟ طيّب. أنت إذن ميّالٌ إلى الوضع الأفقيّ. تطفو ساكنًا حالمًا في ماءٍ دافئٍ، معطّر، مزبد، أي ماء غائم، بل وحتّى معتم. تغمض عينيك. لكن انتبه! أنت أعزل، ضعيفٌ، معرّضٌ لشتّى الضّربات. لقد اغتيلَ مارا في حوض حمّامه على يد شارلوت كورداي. ولو أنّه كان تحت الدّوش لاستطاع أن يدافع عن نفسه، ليس في ذلك شك!

ينبغي أن نذهب أبعد. أنت تتقهقر. تعود إلى وضعية الجنين سابحًا في السّائل السّلوي. حوض الحمّام هو رَحِمُ الأمّ، المقرُّ العذب، المضيافُ، الحامي. بقلقٍ تؤجّلُ خروجك من الحوض، كأنّ خروجَك ولادةٌ قاسيةٌ تجعلُك عاريًا ليّنًا ومرتجفًا فوق بلاط الأرضيّة القاسي والبارد.

وعلى خلاف الحمّام، يستحمُّ المرء في الدّوش واقفًا. يجلدُه الماء الصّافي ليستفيق، وينطلق إلى أشغاله في يومٍ جديد. يفركُ نفسَه بصابونةٍ، ويدلّك نفسَه بنفسه مثلَ رياضيٍّ قبل أن ينطلق إلى بذل المجهود. جسدُه مركزُ اهتمامه. ولا ينزعج من انعكاس صورته في المرآة.

إنّ الدّوش المثالي هو التيّار المائي المنبثق عن الثلوج الخالدة، والمنصبُّ

شلّالًا على الوادي الحجريّ. ومن هذه الصورة الميثولوجية القويّة والمطهّرة، تنهل إعلانات المياه المعدنية. فأن تشرب هذا الماء، معناه أن تُخضع دواخلك إلى دوشٍ، وتمنحها ضربًا من التّعميد الجوّانيّ. إذ إنّ ماءَ الدّوشِ الجاريّ والصّافيّ، يحمل دلالةً تعميدية. فعبر دوش -كما تشهد بذلك كلّ الرّسوم الأيقونية- وليس عبر حمّامٍ، عمّدَ يوحنّا المعمدانُ يسوعَ في نهر الأردن. تحت الدّوش يغتسل المذنب من خطاياه، فيُعيد إلى جسده نقاءً أصليًا. إنّ الطّهارة -بكلّ ما يحوطها من هالةٍ أخلاقيةٍ- تُطارد الإنسان تحت الدّوش، في حين الطّهارةُ هي آخر هموم المستحمّ في الحوض.

لا بدّ أنّ الأمور قد اتّضّحَتْ: سياسيًا ينتمي الدّوش إلى اليسار، بينما ينتمي الحمّام إلى اليمين.

قبس:

«الرّمل الأحمر مثل بحرٍ لا حدّ له،
يسطعُ، أخرس، خامدًا في سريره.
لجّةٌ ساكنةٌ تملأ أفق الأبخرة
النّحاسية، حيث يسكنُ الإنسان.

لا أثرَ لحياةٍ، أو صوت. كلّ الأسود المتخمة،
على بعد مئة فرسخٍ، في غور عرينِها تنامُ،
والزرافة تشرب مياه الينابيع الزّرقاء،
هناك، تحت النّخيل الذي تطرقُه الفهودُ.

لا طائر يمرّ، فيضرب بجناحه
الهواء الكثيف الذي تجوبه شمسٌ هائلة.
وأحيانًا، تماوجُ ظهرَها البرّاقَ،

أفعى بوا، وقد سخنت في رقدتها.

كما يضطرم الفضاء المتوقّد تحت السّماوات الصافية.
لكن بينما الجميع رقود، تكتنفهم الوحدة الكئيبة،
الأفيال الصّلدة، أولئك الأشداء المسافرون على مهل،
يعبرون الصّحاري صوب بلادهم الأمّ.

من نقطةٍ في الأفق، مثلَ كُتَلٍ سمراءَ،
يأتون، مثيرين الغبار، فتراهم في البعيد،
لا يحيدون عن سواء السّبيل،
وتحت أقدامهم العريضةِ تنهار الكثبان.

يرأسُ المسيرَ قائدٌ مُسِنٌّ. بَدَنُه
مشقوقٌ مثل جذعٍ أبلاهُ ونَخَرَهُ الزّمن؛
ورأسُه كالصّخرة، وكلّما وثب
أدنى وثبةٍ، تقوّسَ ظهرُه.

لا إبطاءَ في السّير، ولا عجلة،
يقود إلى المقصدِ، رفاقَه المتربين؛
وهم في إثره، يحفرن ثلومًا في الرّمل،
كأنّهم حُجّاجٌ في إثر شيخهم.

آذانُهم مراوِحُ، والخرطوم بين الأسنان، سائرين بأعينٍ
مغمضةٍ، بطونهم تخفق، ويتصاعد منها الدّخان،

والعَرَقُ منهم يرتفع في الجوِ كالضّباب؛
وحولهم ألفُ حشرةٍ بعنادٍ تطنُّ.

لكن فيمَ همّهم العطشُ أو الذباب المفترس
أو الشّمس التي تطبخ ظهورهم السّوداء المجعّدة؟
يسيرون حالمين بالبلد المهجور،
وغابات التّين التي تواري أسلافَهم.

من جديدٍ، سيرَونَ النّهر النّازل من الجبال العظام،
حيث يسبح فرس النهر الهائل ويخور،
هناك، حيث يضيئهم القمرُ ويعكس هيئاتهم،
سوف ينزلون ليشربوا، ساحقين نبات الأسل.

مفعمين بالشّجاعة والتمهُّل، يمرّون
مثل خطٍّ أسودَ، في الرّمل اللانهائيّ؛
ثمّ تستعيد الصّحراء سكونَها
حين ينمحي في الأفق المسافرون الثِقال».

الفيَلَة - لوكونت دو ليسل.

المروحة الدّافعة والزّعنفة

لآلاف السنين ظلّت المراكب والسفنُ تتحرّك بمجهود المجدّفين. يُحاكي المجدافُ زعنفة السمك، ويدفع المركبَ دفعًا متقطّعًا. إنّها «ضربةُ المجداف». ثمّ اختُرِعَتْ المروحة الدّافعة -وهذه حركتُها متّصلة- لكن كان يلزمها مصدرُ طاقةٍ أكبر، طاقةٍ وحدها المحرّكات تستطيع أن تضمنَها.

يُرشدُنا تاريخُ غزو الجوّ على نحوٍ أفضل. لطالما حاول صانعو الطّائرات محاكاة الطّيور، فزوّدوا مركباتهم بأجنحة، لكنّها ظلّت عاجزةً عن الإقلاع. إنّ ما استطاعت «ضربةُ المجداف» تحقيقَهُ في الماء، عجزت «ضربة الجناح» عن تحقيقه. وهنا أيضًا كان ينبغي انتظار المروحة الدّافعة والجهد المتّصل الذي يُصدِرُه المحرّك.

إنّ الطّبيعة تتجاهل العجلةَ، ولا ريب في أنّ مردّ تجاهلها ذاك إلى كونها (أي الطّبيعة) تقوم على التّراكُم والنُّضج والشّيخوخة، وهي كلّها أشياء تتنافى من العجلة التي هي رمز العودة الأبديّة لنقطة الانطلاق. إنّ الطّبيعة تسلك، في عالم الحيوان، مسلكَ الحركات المتقطّعة. الواقع أنّ ذراعينا وقدمينا قد صُمِّمَتْ للقيام بحركاتٍ متنوعّة. حين تتحرّك قدمانا، تقوم بحركةٍ مكرورة، لكنّها متقطّعة وقابلة لأن تقسّم إلى وحداتٍ زمنيّة عديدة. لقد اخترع الإنسانُ العجلةَ مبكّرًا، فأحلّ حركة الآلة المتّصلة محلّ حركة العبد والحيوان المتقطّعة. وإذا كان صحيحًا أنّ حضارات ما قبل العصر الكولومبي لم تعرف العجلَة، فإنّما مردّ ذلك إلى أنّهم ظلّوا قريبين من الطّبيعة حدَّ التوحُّش.

لقد استطعنا أن نحدّدَ ظهور الساعة، باختراع العجلة، بالميكانيزم الذي يحوّلُ حركة الميزان المتقطّعة إلى دورانٍ متّصلٍ للعقارب.

من بين كلّ الحركات المتقطّعة للكائن الحيّ، يظلُّ خفقان القلب، بلا ريب، هو الأشهر، بفضل رمزيّته الحيوية وما يرتبط به من شاعريّة. والحالُ أنّ الإنسان تدخّل هنا أيضًا ليُحِلَّ المتّصلَ محلَّ المتقطّعِ. إنّ القلوب الاصطناعية التي سوف يُشرع قريبًا في زرعها داخل صدور المرضى، لن تكون قلوبًا تخفقُ. إنّما هي توربينات تنتج حركةً دائريّةً متّصلةً. ومعها لن يظلّ من إمكانٍ لتلك الحركة التّقليدية التي كان يقوم بها الطّبيب، نقصد حركة

جسّ النّبض: هذه قلوب لا تنبض.

صحيحٌ أنّ من بين كلّ عضلات الجسم، يظلُّ القلبُ أكثرَ عضلةٍ يقترب تقطّعُها من الحركة المتّصلة. صحيحٌ، خاصّةً في ما يتعلّق بالطّريقة التي يستريح بها. ففي حين يمثّل السّكونُ، أثناء ساعات النوم، الاستراحة المعتادة للجسم، فإنّ القلبَ يظلُّ يخفق بلا انقطاعٍ من الموت إلى الوفاة. لا يعني ذلك أنّه لا يرتاح أبدًا، وإنّما يرتاح في الجزء من الثانية الذي يفصل بين خفقتين. بعبارة أخرى: راحتُه، ونومُهُ، وعُطْلُه، مختزلةٌ ومرتبطةٌ ارتباطًا حميميًّا بنشاطه.

إنّ عُطَلَ القلب، المميّزة جدًّا، هي نموذجٌ لحياةٍ لا يعرفُها غيرُ قلّةٍ من المحظوظين. أن يكون لديك عملٌ مندمجٌ اندماجًا مثاليًّا مع حياتك اليومية، إيقاعُه مضبوطٌ، بين لحظاتِ الجهد ولحظات النّضج، بحيث يتواصل من تلقاء نفسه، من غير أن يحتاج راحةً أو عطلَةً، ذلكم امتياز الفنّان أو [حقّ] الصّانع الفنّان، أرستقراطيِ الشّغل. وهو ما يمثّلُهُ تحديدًا القلب عبر دمْجِهِ بين المتّصِل والمتقطّع.

قبس:

«في يوم 20 يونيو 1849، وبدعوةٍ من الأميرالية البريطانية، وعلى بحرٍ هادئٍ، شاركَت في «مسابقة الحبل»، سفينتان بخاريتان متطابقتان، لهما نفس المحرّك ونفس القوّة (400 حصان)، على أنّ إحداهما، واسمها النّيجر، كانت مزوّدة بمروحة دافعة؛ والثانية، واسمُها الباسيلي، مزوّدة بعجلات. شُدَّ مؤخّر المركبان بكابل صلب (وكان ينبغي أن يكون كذلك، حتّى يُقاوم قوّة 800 حصان!)، وجُرَّ كلٌّ منهما في اتّجاه. وعلى أنّ السّفينة باسيليك، ذات العجلات، في الظّروف العادية تسير على أمثل ما يكون، إلّا أنّ المسكينة سُحِبَتْ إلى الخلف سحبًا مُخزيًا، مسافةَ عقدة ونصف!».

تاريخُ المراكبِ الكبيرُ- جون ميريان

الصّفصاف والنّغت

إنّ النّبات هو الصّورة الأمينة عن الوسط حيث ينمو، أو هو -تحديدًا- الصّورة الأمينة عن طبيعة الوسط المائية. ثمّة النّباتات العصارية التي تنمو في أراضي المياه الدافئة والغزيرة، وشجيراتُ الصحاري الشّائكة، وطحالبُ المناطق الرّطبة الباردة.

يحقّ الصّفصافُ والنّغت مياهًا يتخالف طبعُها تمامًا. فالنّغت شجر المياه الميتة المظلمة. إنّه الهيئة العموديّة الوحيدة التي تعمّر سهول الشّمال الضبابية. فصلُه الخريفُ، وسمَكُهُ الشّبتوظ الأبكم الموحل. ويفضّل النموّ في المستنقعات والبِرَك. لُحاؤُه -حين يُخلَط بمستحضراتٍ حديديّة- يؤمّنُ صبغةً سوداءَ يستعملُها صانعو القبّعات. ولا أفضل منه شجرًا لصُنع فحم الخشب. لحاؤه كذلك دواءٌ قابض.

لقد اقتحم النغت مجال الشِّعر والموسيقى بفضل غوته وشوبرت. لكنّ كلّ ذلك قد بدأ بسوءِ فَهم. حين عمِلَ يوهان-غوتفريد هردر على جمع أساطير الشّمال، نقلَ، من جملة ما نقلَهُ، حكاية ملكِ الإلف (العفاريت)، خَطّافِ الأطفال. ولا شكّ في أنّ غوته كان لينكبّ بكلّ عنايته على هذا الاسم *Elfenkônig* (ملك العفاريت). لكنّه قرأ خطأً *Erlenkônig* (ملك النّغت)، فاشتَعَلَتْ مخيّلَتُهُ بذِكْر هذه الشّجرة الكئيبة. فخصّها ببالادة شهيرة، لحّنها شوبرت بعد ذلك ببضع سنواتٍ.

على نقيض النّغت، يحقّ الصّفصافُ المياه الصّافية. إنّه شجر المياه العذبة الرّقراقة. فصلُهُ الرّبيع، وسمَكَتُه التّروتة التي خصّها شوبرت بواحدةٍ من أشهر رباعياته الوترية. على أنّ الصّفصاف يعقد [مع ذلك] علاقةً خاصّةً بالموت. الصفصاف البابلي هو الزّينةُ الكلاسيكية للقبور. لكنّ الشّجرة المائلة بكرمٍ، تُحاكي حُزنًا خفيفًا باسمًا. وإنّ تجسّدَ هذا الموت هو أوفيليا (من مسرحية هاملت لشكسبير). يائسةً، ألقت أوفيليا بنفسها في النّهر، في ميتةٍ مزهرةٍ وموسيقيّةٍ. إنّها أُخت الحوريات اليونانيات nymphes والجنيّات الجرمانيات nixes.

لقد أهدى الصّفصافُ البشريّةَ دواءَهُ الأشدَّ منفعةً والأوسعَ شعبيّةً، والذي ما يزال الطبّ إلى اليوم لم يُحِط بكلّ أسراره خُبْزًا: حمض

الساليسيليك، المعروف باسم الأسبرين.

قبس:

«من ذا يخبُ في آخر اللّيل، وسط الرّيح؟
إنّه الأبُ وطفلُه.
يضمّ فتاهُ إلى صدره،
يحميه ومن البرد يُدَفِّئُه.

- بُنَيّ، لمَ خائفًا تُخفي وجهَك؟
- أبي، ألست ترى ملك العفاريت؟
ملك العفاريت بتاجِه، والموكب؟
- بُنَيّ، إنْ هو إلاّ خيطُ ضباب.

"طفلي العزيز، تعالَ لنذهب معًا!
لنلعب، كثيرًا ونمرح،
ولنا الزّهور تملأ المرج،
وأمّي تحيكُ من الذّهب أجمل الملابس".

- أبي، أبي ألا تسمع
ما يهمِسُ به ملك العفاريت من وعود؟
- اهدأ يا صغيري، واطمئنّ
إن هيَ إلّا الرّيحُ تهمس في يابس الأوراق.

- "ألا تريد أن ترافقني يا فتى؟

بناتي يُلاعِبنَك ويزفُفْنَ بك.
هُنّ من يُحَرِّكْنَ قُرص الليل،
بغنائهنّ ورقْصِهِنّ، يُهَدهِدنَ سريرَك".

- أبي يا أبي، ألستَ ترى هناك
تتراقص ظلال بنات ملك العفاريت؟
- بلى يا بُنَيَّ، أرى هناك
ظلال الصفصاف العتيق الرّماديّة.

- "أحبّك، وهذا الجسدُ منك يغريني،
فإن لم تُوافِقْني، بالعنفِ اقتدتُكَ!"
- أبي يا أبي، هو ذا يأخذني
ملك العفاريت يؤلمني!

رجفَ الأبُ، وحثَّ على السَّيْرِ الحصان،
وإلى صدره ضَمَّ الطّفلَ وصوتَ الأنين.
بجهدٍ بَلَغَ المزرعة،
وبين يديه الطفلُ ميّتًا قد ودَّعَهُ».

الحيوان والنّبات

إنّ الاختلاف الأشدّ بداهة الذي يميّز الحيوان عن النبات هو التنقُّل. النباتُ مثبتٌ في الأرض، بينما يحوز الحيوان أعضاء -أقداماً، أجنحةً، زعانف- تسمح له بأن يتنقّل في وسَطِهِ؛ ماهية النبات هي الرّبط الذي تعقده النباتات بين أعماق الأرض، حيث تغوص جذورها، وبين الأجواء العليا حيث تمتدّ أغصانُها وأوراقها. الجذر يفرّ من الضوء. الورقة تسعى إلى الضوء. وهو ما يترجم [في لغة العلم] إلى الانتحاء الضوئي السلبي عند الجذر، والانتحاء الضوئي الإيجابي عند الورقة. ويتموقع الجذع -أو الساق- في منتصف الطريق بين الّميلين المضادّين. لكنهما معًا في وضعيّة رأسية ويساهمان في ثبات النّبات.

أكبر مشاكل النبتة إذن هي مسألة نشر البذور، نشر لا غنى عنه، لأن البذور التي تسقط عند جذع الشجرة، لا أمل لها في النموّ. ومدهش عدد الطرق التي تلجأ إليها مختلف الأنواع لكي تُلقي بذورها بعيدًا. تستخدم شجرة الزيزفون مثلًا أوراقها المعروفة باسم القنّابة، الشبيهة بمراوح تدور في الهواء مثل طائرات هيلوكوبتر؛ وبعض الصبّاريات تنفجر مثل قنابل؛ وكذلك نبتة الأرقطيون التي تلتصق بذورها بفرو الحيوانات؛ والتوت العصاري الذي تأكل الحيواناتُ ثماره، فتلفظ بذوره في روثها... إلخ. يبدو كأنّ النبات يراقب الحيوانَ المتحرّكَ، يغبطُه، ويتحيّنُ السُّبُلَ لاستغلاله.

بيْدَ أنّ ملَكة الحركة عند الحيوان ترتبط بالعضلة التي تعمل بالطّاقة النّاتجة عن تشكُّل غاز ثاني أكسيد الكربون (CO_2). أمّا الوظيفة الكلوروفيلية عند النّبات فتستخدم بالمقابل طاقة الشّمس لكي تدمّر غاز أكسيد الكربون، وتنتج العناصر المنفصلة عن الحيوان. باختصار، الفرق الجوهري بين الحيوان والنّبات، هو أنّ النّبات يعمل على تحليل الـ CO_2، بينما يعمل الحيوانُ على تركيبه.

لطالما ظنَنّا أنّ الحيوانات العاشبة تقتات على النّبات. مؤخّرًا فقط انتبهنا إلى أنّ تلك النّباتات في الواقع لا تعمل في بطن الحيوان إلّا على تغذية بكتيريا -حيوانات وحيدة الخلية- هي الطّعامُ الفعليّ للحيوان العاشب. العواشب إذن لواحمُ من نوعٍ خاصّ، يميّزها نوع الفريسة التي

تقتات عليها: وحيدات خلايا.

الحيوان اللاحم يأكل حيوانات عاشبة. الأسد يفترس الغزالة، والإنسان والأرنب. ولحم الحيوانات اللاحمة يفتقر إلى النكهة. إن فرضنا على حيوانٍ لاحم نظامًا غذائيًا نباتيًا -إن أسرنا مثلًا ثعلبًا وفرضنا عليه أكل الذرة والبطاطس- قد نجعل لحمَهُ قابلًا للاستهلاك. بعض المزارعين يجعلون منه طبقَهم المميّز. على أنّ بعض اللّواحم يُفَضّل على نحوٍ خاصّ فرائس لاحمةً أيضًا. ذلك مثل الوشق الذي يحبّ لحم القطط وبنات عرس، إلخ. يسمّى هذا النّوع من الحيوانات: مفترسًا غلويًا *surprédateurs*.

يذهل الإنسانُ أمام عظمة الشّجرة، وقدرة الحيوان الفورية على التكيّف مع محيطه. إنّ منظر شجرة دلبٍ تهتزّ أوراقُها في الرّيح، أو منظر نورس يُحاذي في طيرانه قممَ الأمواج، هو منظرٌ يملأ القلب رضًا ومهابةً. لكنّ قوّة هذا أو ذاك إنّما تُخفي هشاشةً يُفتَرَضُ أن تجعلنا نخشى الأسوأ. لقد غدونا، من وقتٍ قريبٍ، نعرف أنّ الطّبيعة يتهدّدُها الموتُ على يد السّوسة التي تنخرها: البشر.

قبس:

«في هذا العالم الذي نرتديه مثل سُترةٍ باليةٍ، محصّنين تمامًا من المفاجأة، تظلُّ الشّجرة الشّكل الوحيد الـذي، يبدو لي، بين الفَينَة والأخرى، في لحظاتٍ خاطفةٍ من تلك اللّحظات التي تنصرف فيها عيناي عن المعتاد، قلتُ تبدو لي الشّجرةُ هذيانًا خالصًا. إليكم مثلًا هذا المساء، بينما أتأمّل الأشجار التي تنتشر في مروجِ جزيرة باتايوز، ترعى وسط ضبابٍ من أمطارٍ، وفجأةً بدت لي أشدّ إرباكًا من ديناصوراتٍ».

جوليان كراك- حروف استهلالية

السكّة والطّريق

الأطفال قبل 1950 كانوا فعلًا محظوظين. كان بوسعهم أن يشهدوا أجمل عرضٍ على الإطلاق: دخول قاطرةٍ بخاريةٍ إلى المحطّة. قطعًا لم نشهد أبدًا منظرًا أعظمَ، وأدفأ، وأقوى، وأرشق، وأشدّ مهابةً وأناقةً، وإيروتيكيّةً، وبأسًا، وأنثويّةً، من منظر قاطرةٍ بخارية. آنذاك كانت مهنةٌ واحدةٌ فقط تدغدغ أمانيَ الأطفال: سائق قاطرة. خاصّة وأنّ الرّجل الذي كان يضطلع بهذه المهمّة العظيمة، كان يبرزُ عن رأسٍ يُغطّيه السّخامُ تغطيةً مذهلةً، ويضع نظّاراتِ سباقٍ هائلةً.

ولقد أدرك إيميل زولا عظمة القاطرة، فكتب روايته «**الوحش البشريّ**» التي يحكي فيها قصّة حبٍّ بين سائقٍ وقاطرتِه. اسمُ القاطرة ليزون، وجوفُها يضطرمُ بنيران الشّغف كلّها. وبالطّبع ما كان لظاهرة السكّة الحديد أن تفلت من نظرة هذا الرّائيّ العظيم. قيدَ حياتِه، مُدّتْ عشرون ألف كيلومتر من القضبان، منتشرةً على امتداد التراب الفرنسيّ بأكمله، ورابطةً حتّى بين أصغر القرى، مع كلّ ما يفترضه هذا الانتشار والرّبطُ من أنفاق وقناطر ومحطّات ومنازل وحرّاس. وتجدر الإشارة إلى أنّ كلّ العمل، آنذاك، كان يتمّ يدويًّا -بالمجرفة والمِعْوَل- وبالاستعانة بالبغال والحمير.

إنّ عالم السكّة، هو في المقام الأوّل تعاونياتُ عَمَلِ السكّك الحديدية، وهي طبقةٌ اجتماعيةٌ تتوارث المهنة، وتنعَمُ بامتيازاتٍ كثيرةٍ، وتنتظمُ وفقَ تراتُبيّةٍ مبهرَةٍ. دينُها الانضباط، إذْ إنّ القطارات ينبغي أن تتحرّك على السكّة بالدّقة التي تتحرّك بها الأجرامُ في السّماء.

لقد عرَفَتْ هذه السّاعةُ العملاقة سنواتٍ كانت فيها القطبَ المحتكرَ لكلّ التّنقل على الأرض. ودام هذا الوضع حتّى أتت السيّارة لتعيد مساءلته برُمّتِه. إنّ التقابل سكّة/طريق يظهر أوّل ما يظهر في هذه النّقطة التي بقدر ما هي لافتةٌ، بقدر ما تبدو اعتباطيّةً: القطار يسير على اليسار، والسيارة تسير على اليمين. بيْدَ أنّ الاختلاف بينهما يتجلّى أساسًا في الاختيار بين المرونة والانتظام. إنّ سائق السيّارة ينطلق متى شاء، ويختار أيّ اتّجاهٍ يُريد. وهذه الحريّة يدفع لها ثمنًا، قلّة الأمان [مقارنةً بالقطار]، وعدم الدّقة في مواعيد الوصول. وفي حين لا يأبَهُ القطار، بشكلٍ مثيرٍ للإعجاب، بتقلُّبات

الطّقس، تُعاني السيّارة من قساوة الثلج والجليد والضّباب. حريّة، أجل، لكن مع مخاطر الحوادث -التي قد تكون قاتلةً- والأعطاب، والاختناقات الطُّرُقيَّة.

أمّا سائقو الطُّرقِ المهنيّون، فيختلفون اختلافًا جذريًا عن سائقي السكّة الحديد. سائقون متوحّدون -هم في الغالب المالكون لمركباتهم-، ويفرض «ذوو الأذرع المتينة» على أنفسهم إيقاعًا محمومًا، لجعل أعمالهم مربحةً. وما يزالون يحقّقون المكاسب في صراعهم مع السكّة. في كلّ بلاد العالم، عَجزُ السكّة الحديد آخِذٌ في اطّرادٍ، وشبكاتٌ بأكملها تُهجَرُ بدعوى عدم المردودية. بعض النّاس يأسفون لذلك، أسفهم لاختفاءِ مظهرٍ من مظاهر الحضارة.

قبس:

«أعِزني هديرَكَ، وسَرَعَتَكَ العذبة الكبيرة.

انسيابكَ ليلًا عبر أوروبّا المنيرة،

أيا قطار الرّفاه! والموسيقى المقلقة

التي تصدح في أروقتك المبطّنة بالجلد المذهّب،

بينما خلف الأبواب الصّقيلة ذات المقابض النحاسية الثقيلة،

ينام أصحابُ الملايين.

أجوبُ مُنشِدةً أروقتَكَ

وأُسايرُكَ في ركْضِكَ صوب فيينا وبودابست،

ضامّةً صوتي إلى أصواتك المئةِ ألف!».

غنائيات - فالير لاربو

بييرو وأرلوكان

إنّ بييرو وأرلوكان، مع كولومبين وسكاراموش هي الشّخصيات الأساسية في **الكوميديا** الإيطالية **المرتجلة** Commedia dell' Arte. ثمّة أيضًا بوليشينيل وماتامور وسكابان، إلخ. تُقدّم إلينا هذه الشخصيات مع أزيائها وطباعها التقيلديّة. والمطلوب من الممثل أن يرتجل خطابًا ضمن خطاطةٍ عامّة متّفق عليها مسبقًا مع رفاقه.

بييرو يرتدي زيًّا واسعًا ومهلهلًا، ولونه أبيض وأسود. طبعُهُ السّذاجة والخجل، يفضّل اللّيلَ على النّهار، ويناجي القمر مناجاة عاشقٍ. هو أيضًا مقيمٌ، لا يبرحُ مكانه.

أمّا أرلوكان، فيرتدي زيًّا لاصقًا قوامُه مِزَقٌ من كلّ لون (ما عدا الأبيض والأسود). ويتقنّع بقناعٍ، في حين يكتفي بييرو بأن يرُشَّ وجهَهُ بالبودرة. بالإضافة إلى ذلك هو ماهرٌ، ومبادرٌ، ووقِحٌ، وصديقٌ للشّمس. لا يتعلّق بشيءٍ. وهو متقلّبٌ، ومرتَجلٌ.

تُقَدّم إحدى موضوعات **الكوميديا المرتجلة** الشّابة المتقلّبة **كولومبين**، وهي تتردّد بين الرّجلين، فتستسلم لغواية أكثرهما بريقًا وتسليةً -أرلوكان-، ثمّ تندم وتتحسّر على اختيارها. وإنّ هذه الخطاطة قويّةٌ، حتّى إنّنا لنعثر على أثرها في العديد من الأعمال الكلاسيكية أو الشّعبية. ومثلُ ذلك مسرحيّة «**مُبغِضُ البَشر**» لموليير؛ حيث يلعب ألسيست دور بييرو، وفيلَنت دور أرلوكان، وسيليمين دور كولومبين المتردّدة بينهما.

تقدّم لنا السيّنما الفرنسية صيغَتَين، على الأقل، للثلاثيّ المذكور. في فيلم **زوجة الخبّاز** الذي أنجَزَهُ مارسيل بانيول سنة 1939، انطلاقًا من قصّة لجون جيونو، تفرُّ زوجةُ الخباز رايمو مع راعٍ شابٍ وسيم. وفي فيلم **أطفال الفردوس** لمارسيل كارني (1945)، تستسلم أرليتي لغواية بيير براسور (أرلوكان)، تاركةً السّعادة الّتي كانت لتغْنَمَها بقرب الصّموتِ باتيست (جون لوي بارو).

وقد عمِلَ ميشيل تورنييه في كتابِهِ «بييرو أو أسرار اللّيل»، على استجلاء الخطوط الفلسفية العريضة لهذه الحكاية. حيث يفضح الخبّازُ بييرو، زيفَ ألوانِ الرّسامِ أرلوكان، فيبيّنُ أنّها ألوانٌ مصطنعةٌ، وسامّةٌ وسطحيّةٌ. بينما

ينشدُ هو ألوانًا جوهريةً، عميقةً، وأصيلةً: زرقة السّماء، حمرةُ النّار، وذهبُ الخبز وحلوى البريوش. ألـوانٌ مغذيّةٌ، زكيّةُ الرّائحة. هكذا يبدو أرلوكان إنسانَ الأعراضِ، بينما بييرو إنسانَ الجواهر.

قبس:

CITATION

.De deux choses l'une

.L'autre, c'est le soleil[1]

Jacques Prévert

(1) يلعب الشّاعر في هذا البيت الشّهير، غير القابل للترجمة، على الجناس بين كلمتي l'une (واحدة)، وكلمة lune (قمر).
الشّطر الأول تعبير فرنسي يفيد التّخيير «إمّا وإمّا»، (من بين أمرين واحدٌ).
الشّطر الثاني ترجمته حرفيًا: الثاني هو الشّمس.
وكأنّما يقول: من بين أمرين واحدٌ، الثاني هو الشّمس. غير أنّ الجناس بين الكلمتين اللتين وضّحناهما آنفًا، يجعل العبارة كالتّالي: من بين الأمرين، واحدٌ القمر، والثّاني الشّمس.

الرّحالةُ والمقيم

بدأ تاريخ البشر بقتلِ أخٍ لأخيه. أحدّ الأخوين كان يُسمّى قابيل وكان يزرع الأرض. والثاني كان يُدعَى هابيل ويرعى الماشية. قابيل كان مقيمًا، يحيط مساكنه بالجدران، ويسيّج حقوله. أمّا هابيل، فكان يسير مع أبنائه، يدفعون أمامهم، في المروج التي لا يحدّها سياجٌ أو يملكها أحدٌ، قطعانًا هائلةً من الخراف والماعز. فكان لا بدّ من الصّراع، صراعٌ ما انفكّ يتجلّى في أشكال عديدة على امتداد تاريخ البشر.

إذ من المتوقّع أن تجتاح قطعانُ هابيل حقولَ قابيل، وتعيث فيها فسادًا. يشتعل قابيل غضبًا من هابيل، وينتهي العراك بموت هابيل. يغضب يهوه أشدّ الغضب. فينزل على قابيل أشدّ عقابٍ يمكن أن يحيقَ بمزارع: أن يهجر مزارعَه، ويسيح في الأرض، أن يصير رحّالةً مثلما كان أخوه. انطلق إذن قابيل، تاركًا خلفَه الحقول والبساتين. لكنّه لم يبتعد كثيرًا. إذ سرعان ما توَقّف، وبنى خنوخ، أوّل مدينةٍ في التّاريخ. هكذا صار المزارع المنفيُّ، مهندسًا وساكنَ مدينة: شكلُ إقامةٍ جديد.

منذ أواسط القرن التّاسع عشر كانت تعبرُ الغربَ الأمريكي قطعانٌ هائلةٌ من العجول والبقر، يقودُها رعاةُ بقر (كوبوي) صوْبَ أراضٍ جديدةٍ غربًا. لكن سنةً بعد سنة، صار القادمون الجُدُد يبنون المزارع، ويملؤون المراعي بحقول القمح والذّرة. ومنذ ذلك الحين صار مرور القطعان آفةً لا تُطاق. وعَرَفَ الصّراعُ المفتوحُ أو الضمنيُّ، بين الرّعاةِ والمزارعين منعطفًا حاسمًا لصالح المزارعين سنة 1873. إذ سجّلَ أحد المزارعين، واسمُه ج. ف. غليدن، براءةَ اختراعِ السّلكِ الشّائك. ثمّ ما لبث أن أقام مصنعًا في مدينة ديكالب كي ينتج سلكَه على أعلى مستوىً من الإنتاج.

واتّخذ هذا الصّراع الدّائم بين الرّحالة والمقيمين مظاهر أخرى عديدة. إنّ طوارق الصّحراء الذين يستعبدون مزارعي الواحات السّود، لا يعملون إلّا على إعادة إنتاج صورة الفارس الأوربيّ النّبيل -الذي يُعتبر الحيوانُ الذي يرمز إليه، أي الحصان، في المقام الأوّل أداةَ سفر- الذي كان يستعبد الأقنانَ ليعملوا في أرضه. وفي زمنٍ أقرب إلينا، شهدنا كيف احتفت الإيديولوجيا النّازية برابطة الإنسان وأرضه (Blut und Boden)، وسعت إلى القضاء على

الغجر واليهود المترحّلين، الذين «لا نار لهم ولا أرضَ، وبالتّالي لا إيمان ولا قانون» (وهذا شعارٌ نازيٌ). ودوريًّا نشهدُ انتفاضات السّكان ضدّ مشاريع الطرق السيّارة والمطارات، باعتبارها أشياء مدمِّرَة لجودة الحياة.

قبس:

«القبيلة المتنبِّئَة ذات العيون المتَّقِدَة
انطلقت بالأمس، حاملةً أطفالها
على ظهورها، أو مسلمين لشهيّتهم المتمنِّعَة
الذّخيرة الجاهزة دائمًا للأثداء المتهدِّلَة.

يمضي الرّجال مترجّلين تحت أسلحتهم اللامعة
بحذاءِ العربات التي تكدّست عائلاتهم فيها،
وهم يجولونَ بأبصارهم المرهقة في السّماوات
بأسىً كئيبٍ على الأوهام الضّائعة.

ومن أعماقِ مكمَنِهِ الرّمليّ، يُضاعف الصّرصار،
حين يشاهدهم يمرّون، من أنشودته؛
وسيبيل، التي تحبّهم، تزيد من خُضرتها،
تجعل الحجر يتفجّر بالماء، وتزهر الصّحراء
أمام هؤلاء الرُّحَّل، الذين انفتحت لهم
المملكة المعهودة للظُّلُمات القادمة».

شارل بودلير

(ترجمة رفعت سلّام)

السيّد والعبد

يتجلّى تفوّق السيّد على العبد، أوّلَ ما يتجلّى، في مظاهرَ مادية. السيّد يحكم. هو غنيٌّ، وقويٌّ، وأفضلُ ملبسًا ومأكلًا. وإنّ الوضعية المادية الأدنى للعبد قد تؤدّي إلى تدهور روحه. فقد يصير، بتأثيرٍ من وضعيّته، «ذليلًا»، أي متملّقًا، وكذّابًا، ولصًّا، إلخ. ولن يغفل السيّدُ ذكرَ هذه «الدّناءة» لتبرير استغلاله، وكأنّما الوضعية «الذّليلة» هي نتيجةٌ -وليست سببًا- لطبعٍ ذليلٍ.

على أنّ العبد، أو الخادم، يُبدي، في حالاتٍ كثيرةٍ، مزايا لا يمتلكها سيّدُهُ. ثمّة بالطبع المزايا التي تجعل منه «خادمًا مثاليًا»: الإخلاص، والاستعداد، والرّصانة، إلخ. ونذكر بهذا الصّدد «الخادمة الطيّبة[1]». أمّا في الرّواية والمسرح والأوبرا، فإنّ الزوجَ سيّد-خادم، هو بالتّأكيد أهمّ من زوج العشّاقِ. وعلى خشبة المسرح تحديدًا، نجد أكبر وأهمّ استعمال لموضوع الخادم والسيّد.

يبدأ الأمرُ بالزّوج إبيكتتوس-إبافروديت. إبيكتتوس كان عبداً لإبافروديث، معتوق نيرون. وتحكي الأسطورة أنّ سيّدَهُ عَصَرَ ساقَهُ ذات يومٍ في آلةِ تعذيبٍ، فقال له إبيكتتوس بهدوء: «سوف تكسرها». فلمّا كسرها بالفعل، قال له: «ألم أقل لك إنّك ستكسرها؟». وفي رواية ثربانتس (1605-1615)، نجد الزوج دون كيخوت-سانشو بانسا، حيث يمثّل بانسا التعقُّل الشّعبيّ، في مقابل جنون دون كيخوت الفروسيّ. إنّه في آنٍ، ساذجٌ وماكرٌ، أنانيٌّ ومخلِصٌ. يتبَعُ سيّدَهُ لكي يحميَهُ، ويستسلم شيئًا فشيئًا لأحلامه.

أمّا الزوج دون جوان-لبوريلو الذي يظهر في الكوميديات والأوبرات، انطلاقًا من المسرحية الأصلية لتيرسو دو مولينا (1630)، أو الزّوج ألمافيفا-فيجارو، في كوميديا بومارشيه (1775) أو أوبرا موزارت (1786)، فأبعد من يحوزا عمقًا مماثلًا للنّماذج السّابقة. لكن هي ذي الثورة الفرنسية تقترب. وبما أنّ ألموفيدا أرستقراطيٌّ لم يحقق في حياته أيّ إنجازٍ يُذكَر، اللّهم إلّا استحقاق «أن يولدَ»، فإنّ الزّوج سيتّخذ بُعدًا سياسيًا جديدًا.

---

(1) يقصد قصيدة بودلير الشّهيرة.

كذلك أضاف **جُمعة**[1] في رواية دانييل ديفو، «مغامرات روبنسن كروسو» (1719)، لشخصيّة الخادم دلالةً إنسانيّةً ساميةً. بدءًا يُنقِذُ **روبنسن** حياةَ **جُمعة**، فيصير الخادمُ مدينًا له مدى الحياة. ثمّ يجتهد روبنسن في تلقين خادمه تعاليم دينِهِ التي يعتبرها حقائق مطلَقةً. فتتّخذ علاقتهما طابَع التّبنّي والرّعاية.

ولن تستعيد العلاقة سيّد-خادم عُمقَها -لكن بمعنىً مختلفٍ تمامًا- إلّا مع «فاوست» لِغوته (1808). فإن كان ميفيستو قد صار، بموجَبِ عَقدٍ، خادمًا لفاوست، فإنّما هو خادمٌ أعلى من البشر، ما دامَ هو الشّيطان بشخصِه. ومن هنا يصير تنفيذ ميفيستو لأوامر فاوست، جزءًا من الصّراع بين الإله والشّيطان حول روح فاوست.

قبس:

«المالُ خيرُ خادمٍ، وشرٌّ سيّد».

مَثَل.

(1) يسمّي روبنسون في رواية ديفو الشّهيرة الفتى الذي يجده في الجزيرة «جُمعة» نسبةً إلى اليوم الذي التقاه فيه.

المهرّج والبهلوان

في البداية كان المهرّج وحيدًا يتسيّد ساحة العرض في السيرك القرويّ الصّغير. يرتدي الحرير، ويقنّع وجهَه بالبودرة، ويرفعُ حاجبًا عاليًا تعبيرًا عن دهشته المتغطرسة، وينتعل نعلًا مبرنقًا، وساقاه محشورتان في جواربَ بيضاءَ، ممّا يجعل منظرَه مبهرًا عند الفلّاحين الذين يأتون طلبًا للضّحك والدّهشة. ومن بينهم كان يختارُ هو شخصًا للتندُّر عليه. يختار أخرَقَهُم، وأشدّهم خجلًا وإدهاشًا. يُدخله إلى السّاحة، ثمّ ما يلبث الضّحك أن يتعالى.

هكذا نشأ البهلوان. إذ سرعان ما بدا أنّ من الأفضل أن يختلط زميلٌ للمهرّج بالجمهور، ثمّ يخرج من بينهم ليؤدّيَ معه عرضًا جُهِّزَ سلفًا. وجهُهُ محمَرٌّ، وعلى أنفه كرةٌ من سلوليد، وعيناه جاحظتان، وفمُهُ هائلُ الحجم، ومشيَتُهُ متكسّرَةٌ يعُوقُها النّعل الكبير الذي ينتعله. بالجملة: كلّ ما فيه يستحثُّ الضّربَ والسّخرية.

لكن ما لبث المهرّج الأحمر (البهلوان) أن حاز انتقامَهُ. شيئًا فشيئًا صار يحصد نجاح العرض بأكمله. صار يبدو أنّه هو النّجم الفعليّ للعرض، وأنّ المهرّج الأبيض ليس إلّا وسيلةً لإبراز مواهبه. حتّى أتى اليوم الذي استطاع فيه أعظم بهلوان عرَفَهُ تاريخ السّيرك، السويسريُّ غروك، والذي قضى حياته بأكملها في تحسين عرضه؛ أن يقدّم عرضًا بمفرده، عرضًا لساعتين لم يشاركه فيه أيُّ شريكٍ.

الحالُ أنّ المُضحكَين معًا (المهرّج والبهلوان) يمثّلان شكلَين متعارضين من إستطيقا الضّحك. فالأبيض ينزع إلى الوقاحة، والمزاح، والكلمات ذات الوجهين. إنّه أستاذٌ من الدّرجة الثانية. يتّخذُ وسيلةً للضّحك الآخرينَ، شخصًا آخرَ، البهلوانَ (الأحمرَ). ويظلُّ هو محافظًا على مسافةِ الأمان من السّخرية، بحيث لا تصيبُه سهامُها، ولا يغمرُه سيلُ الضّحك الذي يُطلقُه؛ إنّه سَيلٌ أُعِدَّ ليستحمَّ به البهلوان (الأحمر).

ويتقبّلُ هذا الأحمرُ الضّربات كلّها، دافعًا بكلامه، وتصرّفاته، وحركاته إلى حدود الشّناعة القصوى. ليس من حقّه أن يكون جميلًا أو روحانيًّا، ولا حتّى مثيرًا للشّفقة، فتلك خصائص تشوّشُ على الضّحك الذي يُفترض

فيه أن يجعله يتعالى. لا يتوقّفُ تأنّق الأبيض عند حدّ: الرّيشُ، والوبر، والدّانتيل، وحرير التّافتا، وأحجار الرّاين، والترتر. ولا تكتفي شناعةُ الأحمرِ بحدٍّ: شعرٌ مستعارٌ منكوش، قبّعةٌ من الورق المقوّى، صدريةٌ هائلةٌ، وأكمامٌ من السّيلوليد.

ونصادف الشّخصيتين معًا في الحياة بنسب متفاوتة، غالبًا ضئيلة، لكنّها بيّنة. فالبعض يضربُ صدرَه ويستشهدُ بالحشدِ على صدقِه، وشقائهِ. يستدرّون إعجابَ المجتمع، وشفقتَه، بل وحتّى احتقارَه. إنّه الحزبُ الموالي للأحمر، ونجد فيه، مثلًا، روسو، ونابليون، وموسوليني. وبالمقابل نجدُ في الحزب الموالي للأبيض أمثال فولتير وتاليران، وبالجملة كلّ الشّهود السّاخرين على عصرِهم، والدبلوماسيّين الكيّسين، من يحسبون حساب الخسائر، كلّ أولئك الذين يفضّلون الملاحظة والعمل من دون أن يكشفوا أنفسهم، أن يحقّقوا مكاسب من غير أن يخسروا حريّاتهم أو أملاكهم، أو أنفسهم. من اليسير أن نعثر على آثار الأبيض والأحمر لدى أغلب سياسيّي الجمهورية الخامسة. بالطّبع كان ديغول مهرّجًا أحمرَ كبيرًا. كذلك نستعيد تقليد المهرّج الأحمر مع جورج مارشيه، ونعثر على آثاره عند جاك شيراك، بل وحتّى رايمون بار. بالمقابل، كلٌّ من فرانسوا ميتران، وفاليري جسكار ديستان، وإدوار بالادور، بهلوانٌ أبيضُ خالص.

قبس:

«عندما أضع مكياج المهرّج، ينتابني الانطباعُ بأنّني أتجمّلُ».

أني فراتيليني.

الشّجرة والطّريق

إحداهُما عمودية والأخرى أفقيّة. بيْدَ أنّ الفرق الأساسيّ بينهما، هو كونُ الشّجرة رمزاً للثبات، والطّريق وسيلةً للتنقُّل. فإنْ تأمّلنا من هذه الزّاويةِ منظرًا من المناظر، بمنحدراته، وغاباته، ومنازله، وكذلك أنهاره، وسِكّكِهِ الحديدية، فسوف نتبيّنُ أنّ انسجامَهُ رهينٌ بمدى التّوازن بين كُتلِه المستقرّة، وطُرقِه التواصلية.

بين تلك الأشياء إذن، ثمّة ما هو مُحايدٌ، أشياء يمكن أن تعبّر بها عينُ المشاهدِ، كما يمكن أن تستقرَّ عليها. ذلك حالُ التلّ والسّهل والوادي. إذْ بوسْعِ كلّ شخصٍ أن يصبغ عليها ما يشاء من الحركيّة أو الثبات. وبعضها الآخرُ متجذِّرٌ بطبيعته، ونتحدّث هنا أساسًا عن الشّجرة والمنزل.

وثمّة فئةٌ ثالثة، تتحرّك بديناميةٍ على قدرٍ من العنف، وهي فئة السُّبُل والأنهار.

على أنّه يلزم دومًا أن يُقامَ التّوازنُ الذي ذكرناه آنفًا، أو أن يُحتفظَ به إذ كان قائمًا أصلًا. منارةٌ مغروسةٌ وسط الشّعب المرجانية التي تضربها الأمـواج، قلعةٌ قائمةٌ على صخرة منيعة، كوخ حطّابٍ مدفونٌ وسط الغابة، بلا طريقٍ واضحة تُوصِلُ إليه، ويغلّفُه جَوٌّ لا إنسانيٌّ قاتلٌ، جَوٌّ نستشعر فيه العزلة والخوف، بل وحتّى الجريمة. ذاك أنّ ثمّة إفراطًا في الثبات، سكونًا يكادُ يكون سِجنيًا، سكونًا يعصر القلب. وإنّ الحكّاءَ الذي يريد أن يشعرنا بالضّيق، يعرف كيف يستغلّ أمثال هذه المناظر المغلقة، في حين لن يفيد الشّيءَ الكثير من دربٍ أو سبيل.

على أنّ اختلال التّوازن في الاتّجاه الآخـر، ليس بأقلّ خطورة، وهو الاختلال الذي لا تكفّ الحياة المعاصرة عن التسبّب به. إذ إنّ المدن تقوم على وظيفتين، وظيفة أوّلية، هي الإسكان، والثانية ثانوية، وهي النّقل. غير أنّنا بِتْنا اليوم نرى المساكن في كلّ مكانٍ تُحتقرُ ويُضحّى بها لصالح التنقُّل، بحيث إنّ مدننا المحرومة من الأشجار، والنّافورات، والأسواق والقناطر، كي تصير أكثر قابليةً «للتّنقل» فيها، تصير أكثر فأكثر، غيرِ قابلةٍ للعَيش.

إنّ المادّة نفسها التي يُصنع منها الطّريق، تلعب دورًا لا يقلُّ عن الدّور الذي يلعبه عرضُ الطّريق. فحين نُحَوّل في قريةٍ طريقًا متربةً أو مرصوفةً بالحجر، إلى طريقٍ معبّدةٍ بالإسفلت، فإنّنا لا نعمل على تغيير شكلها

ولونها فحسب، وإنّما نقلب قلبًا ديناميّاً صورة تلك القرية. لأنّ التّراب أو الحجر هي سطوحٌ خشِنَةٌ ويمكن النّفاذ منها، تُلفتُ النّظرَ، وتتوقّف عندها العينُ، وبفضل قابليتها للنّفاذ ترتبطُ في علاقةٍ مع الأعماق الأرضية. بينما على شريط الإسفلت المنيع، تنزلقُ العينُ، ويشرد البصر، فيُلْقَى به إلى الأفق. والأشجار والمنازل التي اجتُثّت من أصولها بسبب الطّريق، تبدو متأرجحةً كأنّما هي على حافّةٍ منزلقة. لذا فإنّنا لن نُوَفّي أبدًا بلاطَ الصوّان القديمَ حقَّه من المديح. إنّه يجمع، في مفارقةٍ عجيبة، استدارةً وصقْلًا لا يَطالُهُ الخراب، بفردانيةٍ عنيدةٍ، فردانيّة تخلق التباينات والفجوات التي تنمو خلالها الأعشاب، وفي ذلك متعةٌ للعين والنّفس... وإن لم تكن متعةً بالنسبة إلى عجلات السيّارات.

قبس:

«شجرةُ الحور النّابتة في القناة، ورأسها إلى أسفل، تجذب إلى أغصانها أوراق شجرة الحور النابتة على ضفّة القناة، ورأسُها إلى أعلى».

جول رونار

الملح والسكّر

الملح والشّكّر تجمعهما العديد من النّقاط المشتركة. على المائدة يُقدّمان معًا في شكل بودرة بيضاء بحيث بالكاد تميّز العين بينهما. لا نستهلكهما خامًا، وإنّما بإضافتهما إلى أطعمةٍ أخرى يزيدانها نكهةً. ويتميّزان معًا بخصائص تجعلهما يعلّقان عمليةَ التحلّل، وبالتّالي يُتّخذان مادّتين حافظتين، فأحدهما يحفظ اللّحوم والأسماك (المملّحات)، والثاني يحفظ الفواكه (المربّى).

ويمكن أنّ نضيف أنّ لكلّ منهما مصدرين واضحين: البحر والمنجم بالنّسبة للملحِ (الملح البحري، والملح الصّخري)، وقصب السكّر والشّمندر بالنّسبة للسّكّر. لآلاف السّنين كان الملح مادّةً أساسيّةً لتجارةٍ تخوضها قوافل هائلةٌ من الجمال عبر القارة الإفريقية. أمّا الملح البحريّ، فينبغي أن ندقّق: نستخلص 25 غرامًا من كلّ لتر من المحيط، وثلاثين غرامًا من كلّ لترٍ من مياه البحر الأبيض المتوسط. ومن دون أن يكون الملح طعامًا فعليًا -إذ لا يزوّد الجسم بأيّ سعرةٍ حرارية- فإنّه يشكّل قوام الكائن الحيّ. ويؤدّي نقصُه إلى اضطراباتٍ شديدة، وجوع من نوعٍ خاصٍ قاهرٍ.

لزمنٍ طويلٍ ظلّ العسلُ التّحلية الأساسية للطّعام الغربيّ. وانتشر السكّر إبّان القرن السّادس عشر مع ازدهار زراعة قصب السّكر في أمريكا المدارية. وكانت هذه الزّراعة تتمّ بسواعد عبيدٍ سودٍ، وفي ذلك ما يذكّرنا باللّون الأسمر لسكّر القصب. وعندما فرض الإنجليز الحصار القاريّ سنة 1911، قرّر نابليون الاتّجاه إلى استغلال استخلاص سكّر الشّمندر، على أعلى مستوى؛ وتقنيّة استخلاص السّكر من الشّمندر صناعيًا ندين بها لفرانز آشار، فزيائيٍّ ألمانيّ ذو أصول فرنسيّة. وسكّرُ الشّمندر أبيض.

وفي حين يُتّخَذ الملح رمزاً للحكمة، إذ تربطه التّقاليد بسنّ النضج، فإنّ السكّر يتّخذ دلالةً طفولية، خاصةً حين يُقدّمُ في شكل حلوياتٍ وسكاكر. ولن نصل حدّ «السّكر نبات[1]» -الذي يُصفّى باستخدام بياض البيض- والذي اسمُه نفسُه يحيل على البراءة الطّفولية. وفي هذا الإطار ينبغي أن نُؤوّل التقابُل بين وجبة الصّباح في أوربّا القاريّة، ونظيرتها في البلدان

(1) كان يسمّى قديمًا «الطّبر زاد»، وهو عبارة عن بلورات حلوة تصنع من السّكر.

الأنغلوسكسونية. إنّ البريكفاست الإنجليزيّ هو بالمعنى الفعليّ للكلمة، وجبةُ بالغِبنَ، يحتاج تهيئُها يومًا من العمل، وتشمل لحم الخنزير، والبيض مع لحم الخنزير المقدّد، وشرائح الزنجة، إلخ. أمّا الأورَبّيّ، فيغادر سريرَ ليلته، كما يغادر الطّفل بطنَ أمّه. فتكون ساعة النّهار الأولى إعادةً للطّفولة المبكّرة. وبالتّالي ينبغي أن تكون الوجبة الأولى نفسُها طفوليّةً، فتتكوّنُ من الحليب، والشّوكولا، والعسل، والمربّى، وحلوى البريوش والهلالية. أجواءُ أقرب إلى الرّضاعة.

يتّفِق أخصّائيو التّغذية على أنّ ما يمتصُّهُ الجسمُ يوميًا من السّكر والملح، على حدٍّ سواء، يفوق بكثيرٍ مقدار حاجته منهما. هذا الإفراطُ في الاستهلاك سِمَةٌ سيكولوجيّةٌ مميّزةٌ للإنسان المعاصر الذي يرفض سِنَّ الرّشد، ويلوذُ في آنٍ، بسنّيِ التحلّل من المسؤولية: الطّفولة (السكّر) والشّيخوخة (الملح).

قبس:

«سيكون السُّكّر باهظ الثّمن، إن لم نستغلّ العبيد في زراعة النّبتة التي تنتجه.

وهؤلاء العبيدُ سودٌ من رؤوسهم إلى أقدامهم؛ وأنوفهم مفلطحةٌ لدرجة أنّه يصعب أن يشفق عليهم المرء.

لا يمكننا أن نتصوّر أنّ الربّ، بحكمته، قد وضع روحًا، وعلى الأخصّ روحًا طيّبة، في جسم أسودَ بكامله».

روح الشّرائع، 1748

مونتيسكيو.

الشّوكة والملعقة

إنّ الشوكة (بالفرنسية La fourchette) حرفيًا، تصغير رفش (fourche)، ويمكن أن نشبّهها، في الوهلة الأولى، بيدٍ صغيرةٍ. غير أنّه مجرّدُ شَبَهٍ ظاهريّ، لأنّ أصابع اليد لا تتشابه، فلكلٍّ منها شخصيّتُهُ المستقلّة، وهي قادرةٌ على الإمساك بالأشياء، ثمّ، وهذا هو الأهمّ، مقابل الأصابع الأربعة المصفوفة على نفس المستوى، ثمّة إصبعٌ خامسٌ يقابلها، أي الإبهامُ. ولن نُوَفّي أبدًا هذا الإصبع الخامس حقّهُ من حيث أهميّته للإنسان. كان بُول فاليري يرى فيه رمزًا للوعي المفكّر. غير أنّ الشوكة ينقصها الإبهام، فيجوز لنا أن نسميها يدًا صغيرةً، لكنّها يدٌ بأربعة أصابع متماثلة وتنقصها القدرة على الإمساك.

الحقُّ أنّ الشوكة صُيغتْ لـ«شكّ» المادة الصلبة. إنّها أداةُ وخزٍ. لكن حين نقلبها، قد نستعملها كذلك وسيلةً لغَرف الطعام، على سبيل مَلْعقةٍ تتخلّلها الفجواتُ، أو قد نستخدمها، في الاتّجاه المقابل، أداةً للهَرس.

عبثًا يُذَكّرنا فقهاء اللّغة بأنّ أصل كلمة ملعقة في الفرنسية cuiller مشتقٌّ من الكلمة اللاتينية cochlea، صدفة الحلزون، ذاك أنّ القرابة مع فعل cueillir (قطف، اجتنى، جمع) من البداهة بحيث تفرض نفسها على الذهن. والحقّ أنّ الملعقة تنطوي على شيءٍ من فِعْل القطف والجمع... لا تنفصل الملعقة عن خساء soupe المساء. الخساء هو الخبز المغموس في مرق الخُضر، الذي تجتمع عليه الأسرة بعد أشغال النهار. حيث يبدأ عمل الملاعق. حين يكون الخساء سميكًا تقفُ الملاعقُ فيه قائمةً؛ وحين يكون ساخنًا جدًا، فإنّ تذوّقًا ضاجًا يخلِطُهُ بالهواء البارد.

في الشوكة شيءٌ من الشّيطان. غالبًا ما يُصوَّر الشيطانُ حاملًا رفشًا، لا شكّ أنّه يستعمله ليلقي بالمذنبين في نار جهنّم. وبينما تحمل الملعقة دلالةً نباتيةً، فإنّ الشّوكة رمزٌ لاحِمٌ. فيما مضى كانت بعض المطاعم تسمّى **«على حسب الشّوكة»**. ويعني هذا الاسمُ الذي تتّخذُه، أنّ الزّبون يستطيع، مقابل سنتٍ واحدٍ، أن يغطّس الشّوكة -مرّةً واحدةً- في القِدر، ويقْنَع بما تستخرجُه.

بالمقابل، لا تتصرّف الملعقة بأيّ مكرٍ أو خطر. تداعبُ بلطفٍ صفحةَ

السّائل كي تغرف منه بدون عنف. فيها استدارةٌ، وتجويفٌ، عذوبةٌ تذكّرنا بحركة الأمّ الحنونِ وهي تقدّم العصيدةَ لطفلها.

الملعقة والشّوكةُ؛ لكلّ منهما ليلةُ احتفاليّته. الملعقة ترمز إلى ليلةِ أعياد الميلاد الطّويلةِ المضيئة. أمّا الشّوكة فتخترق ليلة رأس السّنة الخاطفة الصّاخبة.

قبس:

«بين الفمّ والملعقة، كثيرًا ما يمتدُّ مستنقعٌ عظيمٌ».

مثلٌ من القرون الوسطى.

القبوُّ والعليّة

كلّ منزلٍ فعليٍّ يتوفّر على قبوٍ وعليّة. وهذان المكانان الأقصيان هما معًا مُظلمَان، لكنّ ظلمةَ كلٍّ منهما مختلفةٌ عن ظلمة الآخر. إنّ الشّعاع الذي يتسلّل إلى القبو من فتحَتِه، يأتي من الأرض، من الأرضيّة -من الحديقة أو الشّارع-؛ وتقريبًا تكاد أشعّةُ الشّمس لا تبلغ القبو. إنّهُ ضوءٌ غيرُ صافٍ، ضوءٌ خافتٌ، رطبٌ. بالمقابل فإنّ كوّة العليّة تنفتح مباشرةً على السّماء، على أفقها، وسُحُبها، وقمرها، ونجومها.

غير أنّ ما سبق لا يمنع أنّ القبوَ مكانُ حياةٍ، بينما العليّة مكانُ موت. العليّة تشبه دائمًا شرفات السّماء التي يتحدّث عنها بودلير، التي تطلّ منها السّنوات الميّتةُ بفساتين بائدة. وجوّ العليّة يعبق برائحة الغبار والزّهور الذّابلة. وفيها نجد عرَبَةَ الرُّضّعِ، ودمىً معطوبةً، وقبّعاتٍ من قشٍّ مثقوبةً، وكتبًا مصوَّرةً اصفرّت صفحاتُها، وجرائد تحتفي بأخبارٍ من زمنٍ بعيدٍ جدًا. والفروق الحرارية في العليّة هائلةٌ، إذ نُشوى فيها صيفًا، ونتجمّدُ شتاءً. وينبغي الحذر من الإفراط في نبش محتوى الصناديق والحقائب التي ترقد هناك، إذ يمكن أن يوقظ نبشُنا أسرارًا عائليّةً مخزيةً وموجعةً. وإذا ما كان السلّم الصاعدُ إلى العليّة، يتصف بخفّة الخشب وجفافه، فإنّ الدّرج النّازلَ إلى القبو من الحجر البارد الرّطب، ويفوح برائحة العفن والتراب العطن. وهنا بالأسفل تكون الحرارةُ واحدةً صيفًا وشتاءً، فتبدو دافئةً شتاءً ومنعشةً صيفًا. ذاك أنّ العليّة تولي وجهها شطر الماضي، ووظيفتُها الذّاكرة والحفظ، بينما في القبو ينضج الفصل المقبل. تحت قبّتِه تتأرجح ضفيرة البصل؛ وفيه يتعتّق النّبيذ راقدًا في صناديق الحديد. وفي ركنٍ منه يلمع مبهمًا رُكام الفحم منتظرًا الشّتاء. وفي ركنٍ مقابلٍ ترقد البطاطس في كسلٍ. وعلى الرّفوف تصطفُّ برطمانات المربّى وقناني العرق. وفي الغالب قد أقام ربُّ الأسرةِ في القبو مشغل النّجارة أو فرن الفخّار الذي يقضي فيه وقت فراغِهِ يومَ الأحد.

... وإنّ من حضروا الحرب لن ينسوا أنّ القبو كان ملجأهم الوحيد من القنابل. ومن كانوا في العشرينات من عمرهم إبّان التحرير، قد رقصوا في قِباء سان جرمان دي بريه.

أجل، في كلّ قبو وعدٌ بسعادةٍ مخبوءة. جذر المنزل الحيّ يغوص في القبو. ذكرى الشّعر تطفو في العليّة. الحيوانُ رمزُ القبوِ هو الفأر -الذي يفوق بحيويّته كلّ ما عداه من الثديّات-؛ أمّا رمزُ العليّة فهو البوم، طائر مينيرفا، إلهة الحكمة.

قبس:

«في سنّ العاشرة، كنّا نلوذ بهيكل العليّة. هناك طيوزٌ ميّتةٌ، حقائب قديمة مبقورة، ملابس مذهلة: لنقُل، إنّها -نوعًا ما- كواليس الحياة».

بريد الجنوب- أنطوان دو سان إكزوبيري.

الماء والنّار

الماء والنّار، كلٌّ منهما يرتبط ارتباطًا وثيقًا ومميّزًا بالحياة. إذ نشعر -والعلم يؤكّد شعورنا- بأنّ الحياة كلّها أصلُها ماء. الحيوانُ الثديُّ من البحر خرَج، والطّفل المولودُ يغادر السّائل السّلوي. حتّى المستنقعات تضجّ بالبراعم الحيّة.

غير أنّ اللّهب يفتنُنا لأنّه يبدو منطويًا على روح. الحياة تأتي من الماء، لكنّ النّار هي الحياة نفسها، بحرارتها ونورها وأيضًا بهشاشتها. إنّ نيران المستنقعات التي نراها ترقص رقصتها الواهنة العابرة، فوق مياه المستنقعات السّوداء تبدو لنا رسالةً مؤثرةً تبعث بها روحٌ حيّةٌ.

يبدو أنّ الإنسان يسعى بلا هوادة، إمّا بدافع القسوة أو الانحراف، إلى التقريب بين هذين العدوّين. فلا يكتفي بأن يغلي الماء في القدور على النّار في مطبخه، وإنّما مساءً يُطفِئُ نار التّخييم بأن يَصُبَّ على الجمراتِ ماءً. على أنّ الإطفائيّ هو المنظّمُ الفعليّ للمعركة بين أفعى العدار والتّنين، حين يصوّبُ ماء خرطومه على أصل النّار. وهنا ينبغي أن نتذكّر المثل الإسبانيّ المفرط في التّشاؤم:

«في الحرب بين النّار والماء، دائمًا ما تخسر النّار». متشائمٌ، نعم، لأنّ النّار تشير هنا إلى الحماسة، والرّوح الشّابة، والجرأة، بينما يشير الماء إلى القهرِ الذي تمارسُهُ علينا الحياةُ الواقعية.

غير أنّ عبقرية البشر لا تقنع بأن يتعارض الماء والنّار. لقد عرفت كيف تركّبهما معًا في عنصرٍ واحدٍ: الكحول -الذي يُسمّى أحيانًا ماء النّار-. الكحول ماءٌ ونارٌ في آن. مع أنّه قد لا يُري البعضَ إلّا وجهًا من الوجهين. حسب تحليل باشلار في كتابه «التحليل النّفسي للنّار»، كان كلٌّ من إرنست هوفمان، وإدغار آلان بو، مدمنَيْ كحولٍ، ويستلهمان من الكأس. بيدَ أنّ كحول هوفمان هو الكحول الحرّاق؛ كحولٌ معلّمٌ بعلامةِ النّار الكيفية، والمذكّرة[1]. أمّا كحول بو، فهو الكحول الذي يُغرِقُ ويَهَبُ النّسيان والموت؛ كحولٌ مُعلّمٌ بعلامة الماء الكميّة والمؤنّثة. إنّ عبقرية إدغار بو لا تنفصل عن المياه الرّاكدة، عن المياه الميّتة، عن البركة التي ينعكس في صفحتها **منزلُ**

---

(1) بخلاف العربية، النّار في الفرنسية مذكّرة والماء مؤنّث.

أشر[1].

قبس:

«عن الماء..

أسفل منّي، دائمًا أسفل منّي، يوجد الماء. دائمًا عليّ أن أخفض عينيّ لكي أراه. كأنّه الأرض، كأنّه جزءٌ من الأرض، كأنّه تحويرٌ في الأرض.

الماء أبيض برّاقٌ، باردٌ، ولا شكلَ له، سلبيٌّ، لا يتبع إلّا شهوتَه الوحيدة: الجاذبيّة؛ ولديه كلّ الوسائل لإشباع شهوته هذه: أن ينعطف، أو يثقب، أو يحزّ، أو يتسرّب.

وفي الماء نفسه تفعل تلك الشّهوةُ فعلَها: الماء ينهار بلا توقُّفٍ، يبدّلُ شكْلَهُ في كلّ حينٍ، لا يميل إلّا إلى إذلال نفسه، ينبطح أرضًا، شِبْهَ جثّةٍ، مثل رهبانٍ بعض الطّوائف. دائمًا أسفلَ فأسفلَ: هكذا يبدو شعارُهُ. دائمًا ضدّ العُلُوّ».

التحيُّز للأشياء- فرانسيس بونج.

(1) إشارة إلى قصة «انهيار منزل أشر» لإدغار آلان بو.

التّاريخ والجغرافيا

التّاريخ والجغرافيا. بعبارةٍ أخرى الزّمان والمكان، لكنّنا لا نقصد الزّمان والمكان بوصفهما وسطَين فارغين ومجرّدين: زمانٌ تتحرّكُ فيه الأحداثُ، ومكانٌ تتكدّسُ فيه الأشجار والمنازل.

من غرائبِ الأمور التي يتأمّلُها المتأمّل، هو كيف لهذين الميدانين أن يُعهدَ بتدريسهما إلى نفس المدرّس. هل بالإمكان أن يهتمّ المرء في آنٍ بالتّاريخ والجغرافيا؟ ألّا يتعلّق الأمر بذائقتين وخيارَيْن متناقضين، لا، بل غير قابلين للتّوافُق؟ إنّ المؤرّخَ مشتغلٌ بالإنسانياتِ، بالمعنى الواسع للكلمة. وحدهم النّاس -وخاصّةً أعلامهم «العظام»- يشغلون بالَه. أمّا الجغرافيّ بالمقابل، فيمكن أن يهتمّ بصحراء، أو غابةٍ عذراء، أو أرخبيلٍ من الشّعب المرجانيّة. إنّ الفونة، والفلورَة، والمعادنَ، كلّها تدخل ضمن مجال اهتمامه.

كِلا الميدانين يَجِدُ لنفسه مكانًا في مجال الفنّ. ثمّة «رسّامو تاريخ» -وكانوا حتّى القرن الماضي يتربّعون على قمّة التراتبيّة الأكاديميّة-، وثمّة «رسّامو المناظر الطّبيعيّة». وهؤلاء، بعدما ظلوا لزمنٍ يحتلّون الصفّ الثّاني، مقارنةً برسّامي التّاريخ، قد عرفوا مع الثورة الانطباعية انتعاشًا مذهلًا، لدرجة أنّنا نكاد لا نعثر على امتداد القرن العشرين على أثرٍ لرسّامِ تاريخ. نقول نكادُ؛ لأنّ لوحة بيكاسو الشّهيرة **غيرنيكا**، تنتمي قطعًا إلى الفئة البائدة. وإنّه لمن المثير للانتباه كيف أنّ كلّ مآسي الحرب بين 1939-1945 التي ألْهَمَتْ الكثير من الأعمال الأدبيّة، تكادُ تخلو من أثرها الأروقةُ والمتاحفُ. مع التّنبيه إلى أنّنا يمكن أن نصنّف، «على سبيل التّفصيل»، رسومَ البورتريه والأجسام العارية، ضمن فن رسم التّاريخ، بينما نضع لوحات الطّبيعة الميّتة في خانة فنّ المناظر الطّبيعيّة.

وهذا «المفتاح» نفسه يعمل في ميدان الأدب. إنّ المسرح، من شكسبير إلى هوجو، يدينُ بدَيْنٍ هائلٍ للتّاريخ. وكذلك يحتلُّ التّاريخ موضِعًا بارزًا في الرّواية التّاريخية، سواء عند والتر سكوت أو آراغون أو سارتر. غير أنّ لهذه الأمثلة العظيمة فضيلةَ أن تُثير انتباهنا إلى الأعمال التي تحتلُّ فيها المناظر الطّبيعيّة مكانةً أكبر من الأحداث. وعلى هذا النّحو يمكن أن نقابل مقابلةً إرشاديةً، بين «الرّواية التّاريخيّة» لألكسندر دوما، و«الرّواية

التّاريخيّة» لجول فيرن وكارل ماي. ويمثّل «أدب الاغتراب» الفرع الأكثر لمعانًا بالنّسبة إلى هذه الرّواية الجغرافية، ويمثّله في فرنسا، على سبيل المثال، بيير لوتي، وكلود فارير، وبول موراند. ومقابل هذه النّزعة الاستكشافية والمتسكّعة، يمكن أن نضع، ضمن النّوع «الجغرافيّ» نفسه، نزعةً تميل إلى الإقامة في مكانٍ واحدٍ، وتسعى إلى تعميق الحفرِ في منجمه الذي لا ينضب. معروفٌ عددٌ من الكتّاب المحلّيين، من أمثال النورمانديّ جون دو لا فارند، والبورغونيي هُنري فانسونو، وابن أوفيرنيا هُنري بورا، والبروتوني بيير جاكيز هيليا، والبروفانسالي هُنري بوسكو؛ أو بعض المؤلّفين الآخرين الذين لا يوفّيهم حقّهُم التوصيفُ الاختزالي «محلّي»، مثل جون جيونو، وحتّى فرانسوا موریاك. وينبغي أن نضيف إلى اللاّئحة أكثرهم وضوحًا في هذا الجانب، أقصد جوليان غراك، الذي لا ينسى، حتّى في أكثر كُتُبِهِ بُعْدًا عن المجالِ، وظيفتهُ القديمة، وظيفة مدرّس الجغرافيا، التي كان يمارسها تحت الاسم الفاكهانيّ لويس بواربيه[1]. وآخـرون كُثرٌ ممّن تلعب الأرضُ والسواحل، والمياه، والغابات، والأمطار، والنّور، في كُتبهم، دورًا لا يقلّ حيويّةً عن دور الرّجال والنّساء.

إنّ الكاتب «الجغرافيّ» ليس غير زمنيٍّ، أو لا يأبه بالزّمن. وإنّما الزّمنية التي يتموقع فيها ليست مثل زمنيّة المؤرّخ. إنّ الزّمن التّاريخيّ هو تتالٍ، لا يقبل الرّجوع إلى الوراء، لأحداثٍ غير متوقّعة وتكاد تكون دائمًا كارثيّة، حتّى إنّ أكثرها اعتياديّةً هي الحربُ، الشرُّ المطلق. أمّا الزّمن الجغرافيّ بالمقابل، فيندرج ضمن دورة الفصول المنتظمة. صحيحٌ أنّ الزمن الطّقسيّ، قد يجرُّ أيامًا نزويّةً وغير متوقّعة. لكن حتّى المطر، والعاصفة، والصّحوُ، تخضع في المجمل إلى نظام الفصول الأربعة التي تخلع عليها ألوانَها التقليديّة، الورديّ للرّبيع، والأخضر للصّيف، والذّهبيّ للخريف، والأبيض للشّتاء.

هل ينبغي أن ندفع بالتّحليل أبعدَ، فنجرؤ على أن نقول إنّ الإلهام «الجغرافيّ» هو في الأغلب متفائلٌ، مادّتُهُ حبُّ أرض الوطن (مسقط الرّأس)، في صيغته المُقيمةِ؛ وحماسة الاكتشاف، في صيغته الرّحّالة؟ في حين تستمدُّ الرّواية التّاريخية ألوانَها القاتمة من شرّ رجالِ السُّلْطَةِ وشراستهم.

إنّ هذه المعاينات العامّة قد تضيءُ لنا عددًا من الأعمال الأدبيّة، بل أكثر من ذلك، قد تسمح لنا بأن نعقد معارضاتٍ مثمرةً. هكذا نرى كيف

---

(1) بواربيه، Poirier، تعني الكمثرى بالفرنسية، لهذا يلمّح إلى اسمه «الفاكهانيّ».

أنّ الكاتبين الألمانيّين اللّذين تجايلا، توماس مان (1875-1955)، وهرمان هيسّه (1877-1962)، قد يتقاربان ويتعارضان بالطّريقة نفسها التي يتقارب بها ويتعارض التّاريخ والجغرافيا. إنّ الزّمان - الخطّيّ، المدمّر، الذي تُمَفصِلُهُ الأحداث الكارثيّة- يُهيكِلُ متن توماس مان بأكمله، بدءًا من **«آل بودنبروك»** -وهي روايةٌ تحكي وقائع تفكُّك عائلةٍ من لوبيك-، وصولًا إلى دكتور فاوستوس الذي هو نتيجة دوامة حرب 1933-1945. حتّى الزّمن البيولوجيّ عند توماس مان، مدمّر، إذ إنّ حياة بَطَلِهِ أدريان ليفركوهن يصاحبُها ويضبط إيقاعها، ويُنضجُها، مرض الزّهري، من فترة الحضانة إلى ظهور الأعراض. المرض الذي يبدأ بشحذ ملَكاته الطّبيعيّة حتّى يرفعها إلى أعلى مستوىً، وينتهي به إلى الجنون. يصعب أن نخلع على الزّمنَ دلالةً أكثر مأساوية من هذه. الفنُّ الذي تتجلّى فيه عبقرية أدريان هو الموسيقى، تحديدًا موسيقى الاثنتي عشرة نغمة، وهي الموسيقى التي تَعلّمَ توماس مان مبادئها على يد جاره في المنفى بكاليفورنيا، تيودور أدورنو، وهي موسيقى مجرّدة، وهزيلة.

أمّا عن علاقات توماس مان بالأماكن التي يعيش فيها، فإنّها دائمًا علاقاتٌ عرضيّةٌ، أعني أنّها تُمليها عواملُ خارجيّةٌ عن الأماكن نفسها، كالفُرَص العائليّة أو التقلُّبات التّاريخيّة. فهو لم يختَر ميونيخ، وكاليفورنيا، وأخيرًا كيلشبرغ على ضفاف زيوريخ إلّا مدفوعًا بأحداث، ومن غير أيّ أعتباراتٍ لروح تلك الأماكن.

بالمقابل، بعض الكُتّاب، يبدو أنّهم يتبعون ذاك الرّوح، ويصغون إليه، لا بل يمكن أن نقول إنّهم يتشمّمونَه، لكي يعثروا سنةً تلو سنةٍ على الطّقس الذي يناسبكم أكثر. وفي هذا الإطار تُعَدُّ جولاتُ فريدريتش نيتشه بإيطاليا ثمّ سويسرا نموذجيّةً. إذ كان يبحث لاهثًا عن الهواء الذي يناسبُ على نحوٍ أفضلَ جسمَه ونفسَهُ. حتّى الأطعمة المحليّة كان يُعيرها بالغَ اهتمامٍ. وكذلك الشّأن بالنّسبة إلى هرمان هيسّه الذي لم يكفَّ عن البحث عن أفضل أرضٍ ليغرس فيها جذورَه. بالنّسبة إلى أمثال هؤلاء الكتّاب، ليس السّفر استجابةً إلى نزوعٍ للتّرحال. إنّما هم على العكس من ذلك، مقيمون يتقصّونَ مكانًا يغرسونَ فيه جذورَهم بصفةٍ نهائيّة. غير أنّ التسكُّع يمكن أن يستمرّ طيلة الحياة، ما دام المكان المنشود لا يوجد في أيّ مكان -وهذه هي الترجمة الاشتقاقية لكلمة يوتوبيا UTOPIE- وكذلك على ما يبدو كان مصير فريدريتش نيتشه. أمّا هرمان هيسّه فقد كتب آخر

أعماله العظمى «لعبة الكريّات الزجاجية» في بلدٍ متخيّلٍ، هو النّموذج الفعليّ للبناء اليوتوبيّ.

قبس:

«لقد رسم الربُّ حدود الجغرافيا، لكنّ الشّيطان هو من كتب التّاريخ بحروفٍ من دم».

أونجيلوس شوازوليه

الفقريّ والقشريّ

في مواجهة الاعتداءات الخارجيّة، يظلُّ الكائن الحيُ مخيّرًا بين الخِفّةِ -التي تسهّلُ الهروب والإفلات- أو الأمانِ الذي تضمنه قشرةٌ أو درعٌ يوفّر له -ومن جهةٍ أخرى يفرض عليه- السّكون.

إنّ الحيوانات التي تُجمَعُ تحت شعبةِ مفصليّات الأرجل، -مثل القشريّات- قد اختارت الحلّ الثّاني. أعضاؤُها الرّخوة اللّينة، مُحصّنةٌ داخلَ قوقعاتٍ من مادة الكايتين، تُوَفِّرُ لها حمايةً فعّالةً. لكنّ هذه الحماية تعزلها عن البقيّة، وتُفقِر من تواصلها مع العالم الخارجيّ. على النّقيض من ذلك فإنّ الفقريات -الأسماك، الطّيور، البرمائيات، الزواحف، الثديّات- تعرضُ أعضاءَها، بارزةً، على امتداد هيكلٍ خفيٍّ. عند القشريات يكون الصّلبُ برّانيًا، والرّخوُ جوّانيًا. وعند الفقريات يكون الصّلبُ جوّانيًا، والرّخوُ برّانيًا. وينتج عن ذلك بالنّسبة إلى الفقريات هشاشةٌ كان يمكنها أن تكون قاتلةً، وتؤدّي إلى انقراضها، لكنّها على النّقيض من المتوقّع بدت عند الفقريّ الأضعف -نقصدُ الإنسان- مكسبًا رائعًا فيما يخصُّ التكيُّف مع وسطه، ثمّ فيما يخصُّ استغلال الموارد. إنّ الهشاشة الأصليّة في الإنسان -الذي ليس له حتّى ما يحمي جسدَه، من أوبارٍ وأرياشٍ وأصدافٍ ونحوِها- قد أفادته غاية الإفادة.

إنّ الثنائية السّابقة نفسها تتجلّى في تاريخ الأسلحة والحروب. إذ يُضطَرُّ المحاربون إلى الاختيار بين الدّروع والتّروس -التي تحمي لكن تُثقلُ- وبين الخِفّة التي تعوزُها الحماية. مرّتين أثناء حرب المئة عام، في كريسي (1346) وأزينكورت (1415)، هُزِمَ الفرسانُ الفرنسيون المتحصِّنون بتُروسِهم، وسُحِقُوا على يَدِ الرُّماة الإنجليز، وهم جيشُ مشاةٍ خفيفٌ. أمّا حرب 14-18 فتقدّمُ لنا مثالًا مضادًا. كلُّ الهجومات التي شنّها مشاةٌ بلا حمايةٍ، انتهت إلى فشلٍ دمويّ. ضدّ أسلحة الدّفاعِ الأوتوماتيكيّة، وحدها دباباتُ الهجوم الثقيلة تستطيع أن تقوم بعمليّات اختراق، مثلما يُرينا هجوم الألمان في مايو-يونيو 1940.

وعلى مستوى العقل، يمكن أن نقابل بين حيويّة وانفتاح الشكّوكيّين، وبين الحصانة المعيقة التي يتحصّنُ بها الفكر الوثوقيّ. فتَخِتَ دِرْعِ قناعاته،

ينْعَمُ المؤمنُ براحةٍ عقليّةٍ يعتبرُها مكافأتَه العادلةَ على حسن تفكيره. لكن ضمن راحته، يخصُّ الآخرين بنصيبٍ كبيرٍ من العمى والصّمم. ومع ذلك يحدث أن يُبديَ المؤمنُ ضربًا من الحسد تجاه المتشكّك، وتلك مثلًا حالُ فرانسوا مورياك الذي كان مفتونًا بمرونةِ وطراوة فكر أندريه جيد.

قبس:

«لا سبيل إلى محاكاة أندريه جيد! بأيّ مكرٍ كان يستطيع دائمًا أن يتخلّص من خصومه المدجّجين بالأسلحة! يطيح بهم سريعًا، واحدًا تلو واحدٍ، فينهارون وسط أنقاضِ دروعهم الموراوية[1]، وتروسهم التوماوية[2]. أمّا هو فيمضي معتمرًا قبّعة مفيستوفيلس[3] (لكن أليس هو بالأحرى فاوست مرتديًا قناع الشّيطان؟) عابرًا فوق جثثهم، راكضًا إلى ملذّاته أو قراءاته».

مذكّرات جوّانيّة- فرانسوا مورياك.

(1) نسبة إلى شارل مورا (1868-1952)، الأديب والمفكّر والسّياسي القوميّ الفرنسيّ.

(2) نسبة إلى القدّيس توما الأكويني (1225-1274).

(3) اسم الشّيطان في حكاية فاوست.

الوسط والوراثة

إنّ الكائن الحيّ هو صيغةٌ وراثيةٌ ما، ملقىً بها في وسطٍ معيّنٍ، لمدّةٍ محدّدة هي أمدُ حياةِ الكائن. والصّيغة الوراثية هي نتيجةُ يناصيبَ هائلة شكّلَها هرمُ الأسلاف الذين اختُصّ كلٌّ منهم بصيغةٍ وراثية. ويرتفع عدد الأسلاف وفق متواليةٍ هندسيّةٍ، إذ يتضاعف مع كلّ جيلٍ جديد. إن عُدْتُ عشرةَ أجيالٍ إلى الخلف، فإنّني أعُدُّ أصلًا 2048 سلفًا. على أنّ الوراثة تخضع لقانون التأسّل atavisme، ومعناه أنّ الحيّ لا يرث صفات أمّه وأبيه فقط، وإنّما مجموع خصائص أسلافه. وبالتّالي فقد تكون هذه السّمَة الفيسيولوجية أو السيّكولوجية موروثةً عن سلفٍ عاش قرونًا من قبل. بعض السّمات تمتاز بالثّبات أكثر من غيرها، وتميل الوراثة إلى كبتها، جيلًا بعد جيلٍ. وتسمّى هذه السّمات، بالسّمات المهيمِنة. بينما تُسمّى الأخرى سماتٍ متنحيّةً. وعلى سبيل المثال فإنّ أبوين أحدهما عيناه سوداوان والثاني عيناه زرقاوان، سيورثان أبناءهما بنسبةٍ أكبر العيونَ السّوداء. غير أنّ العيون الزرقاء وإن تنحّت، إلا أنّها تظلُّ كامنةً، فتظهر لدى هذا الحفيد أو ذاك، وفق قانون التأسّل.

كذلك يشكّلُ الوسطُ الكائنَ الحيّ، إذ يفرض عليه التكيُّف الذي يكون ضروريًا بدرجةٍ أو بأخرى، ويرتفع أحيانًا إلى درجةٍ يصيرُ معها لا غنىً عنه. وإنّ الطّابع اللّا-وراثيّ الذي يطبع السّماتِ المكتسبة، يجعل تطوّر البشرية في هذا الاتّجاه سدىً. فمع أنّ كلّ النّاس يتعلّمون الكلام، ومعظمهم يتعلّم القراءة، إلّا أنّ لا أحد يُولَدُ مكتسبًا القدرةَ على الكلام أو القراءة. تسمح النّظرية الدّاروينيّة بتفسير تطوّر النّوع، على الرّغم من الطّابع اللّا-وراثي للسّمات المكتسبة. إذ تفترضُ أنّ سماتٍ وراثيةً تظهر صدفةً تبعًا للطّفرات. وتكون هذه السّمات بالنّسبة إلى حاملها عاملَ إعاقةٍ أو أفضليّةٍ، في عمليّة البقاءِ والتكاثر، أي أنّها تكون سماتٍ إيجابية أو سلبيّة.

إنّ التوائم الحقيقيّين (أي من يُسمّون بمتماثلي الألائل، الذين خرجوا من بويضةٍ واحدة) يمنحون حقلًا مهمًّا لدراسة جانب الوراثة، وكذلك جانب الوسط عند الفرد. ذاك أنّه ما دامت وراثتهم واحدةً، فيمكننا أن نزعمَ بأنّ كلّ اختلافٍ يظهر بينهما مردُّه إلى الوسط. لو أنّ الأمر كان على هذا النّحو، لكان الشّرطُ الإنسانيُّ مزريًا، ما دام نصيب الحريّة سينخفض

إلى صفر.

والحالُ أنّ ملاحظة التوائم الحقّيقيين على المدى البعيد تفرض خلاصةً مختلفةً. إذ ما ينفكّ التّوأمان الحقّيقيان يتمايزان ويختلفان، بعضهما عن بعضٍ، على امتداد السّنوات، مع أنّهما يظلّان معًا، ويخضعان للوسط نفسه. وهذا يؤكّد أنّه، فضلًا عن الوسط والوراثة، يتدخّل عاملٌ ثالث في تشكيل الشّخصية، وينبغي أن نسميَ هذا العامل الثالث، حريّةَ الاختيار، أو ببساطةٍ: الحريّة. بل يبدو أنّ التوأمين اللّذين يعيشان معًا، يتساندانِ، ويتداعمان، في سبيل أن يتميّز كلٌّ منهما عن الآخر. وبالتّالي ينتهيان إلى أن يكونا مختلفين، بعضهما عن بعضٍ، بأشدّ ممّا كانا ليختلفا لو أنّهما كانا يعيشان في وسطين مختلفين.

قبس:

«كلّ الأجسام تخلقُها أمّهاتٌ معيّنة، بذورٌ معيّنة، وبينما تكبُر تصادفُ الأجسامُ جواهرها الأولى».

طبيعة الأشياء- لوكريتيوس

المتعة والفرح

بحسب الكتاب المقدّس، فقد خلق الرّبُ الإنسانَ على صورته. ولا نعرف عن الرّب الكثيرَ، اللّهم إلّا أنّه الخالق. وما دام الإنسان على صورته فإنّ لديه ميلًا طبيعيًّا للخلق والإبداع. أن تكون إنسانًا، معناه أن تُبدع، والحياة الخالية من الإبداعِ، حياةٌ لا تستحقُّ أن تُعاش، لأنّها تنقُصها تلك الشّرارة الإلهية التي تجعلها حياةً إنسانيّة.

لكن عن أيّ إبداعٍ نتحدّث؟ ثمّة آلافُ الطّرق للإبداع، من أعظمِها إلى أكثرها تواضعًا. يستطيع المرء أن يدهن غرفَتَه، أو يغرس زهرةً، أو يرسمَ رسمًا، أو يؤلّف سيمفونيّة، أو حتّى يؤسّس أمّةً. كما يستطيع أن ينجبَ، ويربّيَ طفلًا، ولعلّ هذا أجمل أشكال الإبداعِ، وأخطرها في آنٍ.

على أنّ الشّعورَ الذي يصاحب كلّ إبداعٍ هو الفرح، وهو ليس إلّا الجانب الوجدانيّ من الفعل الإبداعيّ. كلّ المكافآت الأخرى لعمل المبدع -المال، التشريف- هي خارجيّةٌ وعَرَضيّةٌ. وحدَهُ الفرحُ جوهريٌّ في فِعْل الإبداع. وذلك ما تعنيه العبارة التي تُنهي كلّ يومٍ من أيّامِ الخلق في سفر التّكوين: «ورأى الربُّ أنّ ذلك جيّد».

أمّا المتعة فشيءٌ آخر، إن كان الفرح يكلّل الإبداعَ، فإنّ المتعةَ تصاحبُ الاستهلاك، أي تصاحب شكلًا من أشكال الإفناء. إنّ الحلوانيّ الذي يبتكر وصفَةَ حلوى وينجزها، يشعر بالفرح. أمّا أنا إن كنت جائعًا، وأكلتُ الحلوى، فإنّني أشعرُ بالمتعة. لكن في متعتي تختفي الحلوى...

وذلك هو السّببُ في أنّ الأخلاقيّين لا ينظرون نظرةً حسنةً إلى المتعة. إنّ المتعة، في أفضل الأحوال، حيلةٌ من الطّبيعة تضمن بها بقاء الحيوان، مثلما أنّ وظيفة الألم هي دفعُهُ إلى تجنُّبِ الاعتداءاتِ المدمّرة. لكن الإنسان قد يشذُّ بسهولة عن القاعدة، ويصاحب العادات القاتلة، مثل إدمان الكحول أو المخدّرات. وللأسف فإنّ خشية المتعة -التي تُلاحَظُ عند بعض الطوائف الصّوفيّة- تُشبِهُ كثيرًا كراهيةً للحياة، وتؤدّي إلى أفعالٍ وسلوكيّاتٍ هي أيضًا انتحارية (الإفراط في التّنسُك والجوع...إلخ).

على أنّ ثمّة ميدانًا يختلط فيه الفرح بالمتعة، اختلاطًا لا انفصام له، ألا وهو ميدان الجنس، وهذا ما يجعل الجنس لا يُقارَن بغيره. ذاك أنّ الرّغبة

الجنسية جوعٌ للآخر، وتكاد تُشبِهُ في جوانب عديدة دافعًا كانيباليًا[1]. إنّ الشهوةَ العنيفة إلى جسدِ الغيرِ، ورائحته، والأمزجة التي تفيض منه هو بالتّأكيد مظهرٌ من مظاهر أكل لحومِ البشر. وحين يَظَلُّ الجنس عند هذا المستوى، فإنّه لا يستبعد أن ينقلب إلى ساديّة. غير أنّ هذا الدّافع التدميريّ هو في الآن نفسه فِعلٌ خلّاقٌ، وتزدهر المتعة الجنسيّة في بناء حياةٍ مشتركةٍ. ذاك أنّ في التقاء شخصين يتحابّانِ تدشينًا لحياةٍ جديدة، حياة غير متوقّعة، وبالتّأكيد أغنى من مجرّد عمليةِ جمعٍ لمزاياهما المتبادلة.

قبس:

«إنّ من هو على يقين، على يقينٍ مطلقٍ، من أنّه قد أبدع عملًا خالدًا ودائمًا، لن يأبَه إلى المديح، إذْ يشعر أنّه فوق المجدِ، لأنّه مبدعٌ، ولأنّه يدرك ذلك، ولأنّ الفرح الذي يشعر به هو فرحٌ إلهيّ».

هنري برغسون

(1) من كانيبال، أي آكِل لحوم البشر.

أبولون وديونيزوس

إنّ أبولون في الميثولوجيا اليونانية هو إله الشّعر، والطبّ، والمعمار، ثمّ بخاصّة هو إله النّهار والشّمس.

أمّا ديونيزوس -المعادل اليونانيّ لباخوس عند اللاتين- فيتّخذ من الخمر رمزًا، ويرأس الحفلات الرّيفيّة الصّاخبة، **الباخوسيّات**.

كان علينا أن ننتظر نيتشه ومؤلّفه «ميلاد التراجيديا» (1871) كي يصير هذان الوجهان قُطبَين لضربين متعارضين من الأمزجة البشريّة، والاستلهامات الفنيّة.

إنّ أبولون، بحسب نيتشه، هو بالفعل إله الشِّعر، لكن أيّ شعر؟ شعر هوميروس المأهول بالآلهة والأبطال. ويرأس كذلك فنّ التماثيل، لكنّ الميدان الذي يتسيّدُهُ بحقٍّ هو المعمار، فنّ التوازن والتماثل. حتّى إنّ الشّمس نفسها يهبط منها النّورُ عموديًّا. إنّه إله سمتِ الرّأسِ السّاكن الأبديّ.

لكن ضدّ أبولون يتسلّل خيطُ شكٍّ. أهو متأكّد حقًّا من أنّه موجود؟ ألا يتعلّق الأمر بحلمٍ، لا شكَّ في عذوبته، لكنّه غير حقيقي؟ إنّنا نعثر بسهولة في التّاريخ على أمثال هذا الوجود الملتبس، تحديدًا عند بعض الحكّام الذين يُضافُ إلى أسمائهم لقب «الأكبر/الأعظم»، أمثال الإسكندر الثالث المقدونيّ، وفريدريتش الثاني البروسي. كان لويس الرّابع عشر يسمّي نفسه الملك - الشّمس، ولم يدّعِ ملكٌ غيرُهُ، بمثل هذه البراعة، قرابتَه إلى أبولون. غير أنّ السياسة وتدبير الحياة اليومية تفرضُ تقلُّباتِها وتنازلاتها. أبولون يسود. لكنّ السّيادة وحدها لا تكفي، ينبغي أيضًا أن نحكمَ، والحكمُ لا يتمّ بالبراءةِ ولا بالهدوء.

وهنا يقتحمُ المشهدَ ديونيزوس. هذا الإله الشَّرِس يعرف الوجودَ، ويُقبِلُ عليه بلا تحفُّظٍ، حتّى مظاهره الأشد اضطرابًا. إنّه يمثّل الخصوبةَ، ولا شيءَ يُبدَع بلا ثمالةٍ، بلا ليلٍ، بلا دنَسٍ. ولأنّه مسؤولٌ عن عبادة الحياة، فإنّه يضطلع أيضًا بالعنف، والمرض، والموت، وكلّها لا تنفصل عن الحياةِ بحالٍ. فلسفتُهُ تشاؤمٌ جذِل. ويتَّخِذُ رمزًا النّبيذَ، ولنكن دَقيقِين: النّبيذ الأحمر.

الفنُّ الديونيزوسيّ بامتيازٍ هو الموسيقى، لأنّها قائمةٌ على اللذة، والحركة،

والتغيير. ولأنّها تستطيع أن تفتن حشودًا بأكملها، فتصهرها في روحٍ واحدٍ.

بينما يفخرُ البطل الأبولونيّ بوحدته واستقلاله.

أهدى فريدريتش نيتشه كتابةَ «ميلادُ التراجيديا» إلى ريتشارد فاغنر. إذ كان يبدو له أنّ [موسيقى] فاغنر تمثّل عودةً لديونيزوس، بعد عصورٍ ساد فيها فردوس الكلاسيكية والرومانسية، فردوس مهيبٌ، لكنّه باردٌ وغير حقيقيّ. إنّ عبقرية فاغنر حسب نيتشه تتمثّل في الوحدة التي أقامها بين البناء الأبولونيّ والتشاؤم الديونيزوسيّ الديناميّ. لاحقًا سيخاصمُ نيتشه موسيقى فاغنر، بعدما وقفَ على الاستلهام المسيحيّ الذي يحرّك عمله الأوبرالي Parsifal. ومنذ ذاكَ صار الموسيقيُّ النّموذجُ عند نيتشه هو جورج بيزيه.

قبس:

«ينبغي أن تحمل في داخلك العماءَ الكونيّ، كي تلِدَ نجمةً راقصةً».

نيتشه

الخوفُ والقلق

«الخوفُ من الدّركيّ هو بداية الحكمة». لا ريب في ذلك، لكنّ هذا المَثَل المبجّل يُلمِحُ أيضًا إلى الاحتقار الذي يستحقُّه الإنسانُ دائمُ الخوف.

إنّ من لا يُحسِنُ التصرّفَ إلّا تحت تهديد العقاب -فإنْ اختفَى العقاب كان قادرًا على ارتكاب كلّ الشّرور- هو نذلٌ يزيدُ الجُبنَ على كلّ الرّذائل.

إنّ الخوفَ قد يُسبّبُه حضورُ إنسانٍ، أو حيوانٍ، أو عدوّ. وهو إحساسٌ مُخزٍ لأنّ فيه إرهاصات الهزيمة. إنّ الرّجل المتخوّفَ، قد خسِرَ أصلًا المعركة، وخسِرَها بسبب نفسه وحده. إنّه عبدٌ للأسياد والخصوم المحيطين به. وأحيانًا يتمّ تصويرُهُ يتبوّل أو يتبرّز في ملابسه من الخوف.

في قصّة شهيرة -الخوف- يُقيمُ غِي دو موباسان قنطرةً بين الخوف والقلق. ولنذَكّر بأنّ موباسان كان ينتمي إلى عصرٍ سادَتْ فيه النزعة العِلْمَويّة التي كانت تدفع إلى الاعتقاد بأنّ الظواهر الغامضة -وهي ثمرة الجهل- ستختفي سنةً بعد سنةٍ، أمام أنوار العلم. كلّ شيءٍ يمكن تفسيرُهُ بالعلم، ووحدها الخرافة ما تزال تستطيع أن تحيطنا بظلالها. على أنّ موباسان يعثر على منطقةٍ في ما وراء الخوفِ، في اللاوعيّ السحيق. كتب: «إنّنا لا نشعر حقًّا برجفة النّفسِ المخيفة، التي تسمّى الرّعب، إلّا حين يختلط بالخوف شيءٌ من رعب خرافات القرون الخوالي». ثمّة إذن خوفٌ متأسّلٌ[1]؛ خوفٌ يضرب بجذوره عميقًا في ماضي الأسلاف الراقد في قلوبنا، والنّتيجة أنّ كلّ البشريّة القديمة ترتجف معنا أمام الغامض.

ليس للقلق موضوعٌ محدّدٌ. ففي حين ينتج الخوفُ عن حضورٍ عدائيٍّ، فإنّ ما يسبب القلق هو غيابٌ. وإنَّ أشدّ أشكال القلق طفوليّةً هو ذاك الذي تُسَبِّبُهُ العتمة. إنّ الظلام مرعبٌ بذاتِه؛ وليس بسبب الوحوش التي تَسكُنُهُ. ثمّ هناك الدّوارُ، الذي يُسَبِّبُهُ الفراغ؛ وليس الخوف من سقوطٍ خطير. «إنّ الصّمتَ الأبديّ لهذه الفضاءات اللامتناهية يرعبني»، هذه العبارة الشّهيرة لباسكال تعيّنُ ثلاثة مصادر للقلق: الصّمت، واللاتناهي، والأبديّة. الطّفل الذي يمشي في الظّلام يُغنّي أغنيةً ليُطمئِنَ نفسه. ويروي جون كوكتو أنّه إذ كان يلجأ إلى هذه الحيلة، فقد انتهى به المطاف إلى أن

---

(1) أنظر شرح التّأسّل في فصل «الوراثة والوسط».

صار يرتعب من كلمات أغنيته المخترعة.

إنّ القلق يُبدي للإنسان وحدتَه، وبالتّالي يُبدي له حريّته وكرامته الإنسانية. إنّه ثمرة التفكير والثقافة. كان بيير لوتي يصرخ متهكّمًا: «لنعلن الحرب على المدرّسات والمدرّسين المتعالين، وعلى كلّ هذه الكتب التي توسّع مدى القلق الإنساني. ولنَعُد إلى السّلام السّعيد الذي كانت تنعم به جدّاتنا». إذا كانت الحضارة شرنقةً تحمينا وتطمئننا، فإنّ الثقافة نافذةٌ مقلِقةٌ مشرَعَةٌ على اللانهائي.

بالنّسبة إلى مارتن هايدغر وجون بول سارتر، القلقُ انكشافُ العدمِ - مثلما أنّ الغثيان يعلن عن ظهور الكائن. ويرى الصّوفيون في القلق[1] البابَ الضيّق الذي ينبغي اجتيازُهُ لبلوغ الرّحابة الإلهية. كتب يعقوب بوهمه: «بالقلق، وعبر تجاوز القلق، تخرج الحياة الأبديّة من العدم». وكتب جورج برنانوس: «لا دواء للخوف، إلا أن تسلّمَ نفسك، بلا قيدٍ أو شرطٍ، إلى إرادة الربّ».

(1) الكلمة المتداولة في معجم الصوفية هي الحيرة.

الازدراء والاحتفاء

قال كلود مونيه: «لم أرَ قطُّ شيئًا قبيحًا». إنّ هذه النّظرة الحازمة في تفاؤلها، هي نظرةٌ تشترِكُ فيها كلُّ المدرسة الانطباعية التي ترى أنّ العالم ليس إلّا تمثيلًا سحريًّا من الألوان. وردًّا على هذه الجماليات الفَرِحَة، سعت المدرسة التعبيريّة منذ بداية القرن إلى أن تنتهج منهجًا معاكسًا، فبحثت عن الصدمة الانفعالية التي قد يسبّبها وجهٌ مقطّبٌ أو مشهدٌ مأساويٌّ (مثلًا، لوحة الصّرخة لإدوارد مونش 1893)، أو ببساطةٍ عبر تصوير القبح (مثال: سوتين، وبيكن، وبازليتس).

عرف الأدب كذلك تيّارَين مماثِلَين، نقصد تيارًا للاحتفاء، وآخر للازدراء. من البديهي أن يتغنّى المرء بجمال العالم، وعظمة الأبطال، وحُسن الصّبايا، وإن لم يَكُن من اليسير أن تُصنَع منها أعمالٌ أصيلةٌ وعظيمةٌ. وقد برع في هذا الميدان عددٌ من الشّعراء من أمثال خوسيه ماريا دي هيريديا، وليسلي، وسان جون بيرس (حتّى أنّ لِسان جون بيرس ديوانٌ عنوانه **مدائح**) موضوعات تناسب بديهيًا الشّعر. إنّ الشّعر في المحصّلة أمْيَلُ إلى التوافق مع الاحتفاء، مِنهُ مع الازدراء.

بالمقابل بعض الأعمال النثرية لا تستمدّ قوّتها المذهلة إلّا من حيث هي صروحٌ للازدراء، وهذا حال **مذكّرات** سان سيمون، **وبحث** بروست، **وسفر** لوي فردينان سيلين. في المجتمعات الضّاجة بالشخصيات، لا تعدم أيّ شخصيةٍ ملمحًا من الشّناعة في هذا الجانب أو ذاك. وعلى خلاف ذلك، نتنفّس في «مذكّرات من وراء القبر» لشاتوبريان، أو «البؤساء» لفكتور هوجو، جوًّا من العظمة القاتمة التي ترتفع وتتكاثف حتّى يحتقن لها القلبُ. نلاحظ إذن أنّ السوداوية لا علاقة لها بالأمر، وأنّه يمكن أن يكون ثمّة ازدراءٌ ورِفعَةٌ في الفظاعة، كما في الجمال.

لكن ينبغي، مع ذلك، التعامل بحذرٍ مع هذا النّوع من التمييز، لا كما نتعامل مع مفتاح علبٍ صالحٍ لفتح أيّ شيءٍ. فبعض الأعمال تُقاوِمُهُ، ولا تكسب أيّ شيءٍ منه؛ كحالِ «الكوميديا الإنسانية» لبالزاك، أو Les Rougon-Macquart لزولا. بينما تنقسم أعمالٌ أخرى طبيعيًا إلى كتلتين اثنتين، بحسب الفئتين اللّتين حددناهما. وهذا حال كتابة فلوبير في **غواية**

القدّيس سان أونطوان، وسلامبو، وسان جوليان أوسبيتالييه، من جهة، ومادام **بوفاري والتربية العاطفية وبوفار وبيكوشيه** من جهة أخرى. في جهةٍ كلُّ شيءٍ كبير، وفي الجهة الثانية كلُّ شيءٍ سخيف. ونرى كذلك أنّه إن كانت الفكاهة تتسيَّد الازدراء، فإنّها لا تغيبُ بالمطلق عن الاحتفاء. إنّما فقط تتَّخِذُ بُعدًا إضافيًّا.

قبس:

«لأنّ المهرّج، ضئيلٌ، وبشعٌ، ولا يعرف الحشمة، فإنّه يرى من الأشياء أكثر ممّا يراه سادة البلاطِ الكبار وسيّداته الجميلات».

ابن الحُديدة[1].

(1) من الشّخصيات التي اخترعها المؤلّف، وتحضر في أعمال أخرى له.

الذّاكرة والعادة

إنّ الماضي Le passé، بما فيه البعيد جدًا، لم تُوافِه المنيّة trépassé. إنّ هذا اللّعب اللّغوي القائم على الجِناس بين passé (ماض)، وtrépassé (مات/هلك)، هو من الأمثلة التي كان روني لوسين يُزيّنُ بها دروس الفلسفة التي كان يُلقيها في جامعة السوربون. أجل إنّ الماضي حاضرٌ بمعنىً ما، لكنّ حضورَهُ يتّخذ أشكالًا عديدةً. ثمّة التّاريخ المدوّنُ في الكتب. والأشياء المحفوظة في المتاحف. والصّروح القائمة في المدن. وكلّ مقاطعةٍ تملك ضريحَ أمواتها، حيث تدوّن أسماء الشّهداء. تلك ذاكرةٌ جماعيةٌ، وهي جزءٌ من التعليم المدرسيّ.

لكن ثمّة أيضًا الذّاكرة الفرديّة، إذ لكلّ منّا ماضيه، ماضٍ يتجسّدُ في متحفٍ شخصيٍّ يضمُّ رسائلَ وصورًا وأشياءَ للذكرى. والذّاكرتان معًا (الجماعية والفردية) تساهمان في اندماجنا وتوازننا في الحياة. إنّ الذين انتُزِعوا من جذورهم يعانون من الطفو في بلادٍ ماضيها غريبٌ عنهم. أمّا المصابون بالأمنيزيا (النّسيان المرضي) فإنّ نظرتهم الجديدة كليًّا إلى العالم كلّ يومٍ، هي شيءٌ لا يمكن أن يتصوّره النّاسُ الذين يملكون ذاكراتٍ طبيعيّة.

إنّ الماضي الذي تشكّلُهُ سنواتنا الأولى -ذاك الذي كان بودلير يسمّيه «جنةَ الغرامياتِ الطفوليةِ الخضراءَ»- يمكن أن يتسبّب لنا في حنينٍ موجعٍ ورغبة حارقة في أن نستعيد عيشَ تلك الأزمنة البريئة. وهذا هو المعنى العام الذي يتّخِذُهُ عمل بروست، «بحثًا عن الزّمن المفقود»، الذي يُعتبر بحقٍّ حفرياتٍ شخصيةً. يتوسلّ بروست برافعةٍ قويّة: الذكرى الوجدانية التي تنبثق بمناسبة إحساسٍ صغير -مذاق حلوى مادلين مغموسة في كأس شايٍ، على سبيل المثال-، وعبْرها يجعلنا نعيش حقبةً ماضيةً، بكلّ حيويّتها السّاحقة.

يرى برغسون أنّ نشاط الذّاكرة هذا، هو من خصائص العقل. غير أنّ الماضي قد يتسجّلُ أيضًا في الجسد الذي لا يُحفَظُ منه إلّا العناصر القياديّة والمفيدة. إنّ دور الدّماغ هو تحديدًا بلورة الماضي خدمةً لحاجات الحياة الحاضرة. إنّه لا يحفظ إلّا الأفعال المكتسبة، بعد أن يمحوَ تواريخ اكتسابها والسّياقات التي تمّ فيها اكتسابُها. هكذا، عندما ألعب التنس، أستغلّ كلّ

دروس التّنس التي تعلمتُها، لكنّني لا أستذكر كلّ ما في ذهني بشكلٍ متفرّدٍ ومعزولٍ. وعملية الحفظ هذه تُسمّى العادة، ولولاها لما أمكننا الكلامُ أو المشي، بَلَهَ القراءة أو الكتابة. على أنّ هذه الأنشطة تظلُّ أنشطةً جسديّةً وتهمُّ اندماجَ شخصنا في العالم الملموس. وأداة هذا الاندماج هي الدّماغ الذي يعمل على عصر الماضي المتراكم كلّه، كيلا يستخرج منه إلّا ما يفيد في الوضعية الرّاهنة. أمّا أحلام النّائم فإنّها بالمقابل، تبدو مثل انفلاتٍ لمصفاة الدّماغ، يسمح بأن تغزو الوعيَ ذكرياتٌ لا فائدة منها.

من النّظريّة السّابقة يخلص برغسون إلى احتمالية خلود العقل. ذاك أنّه باعتبار الدّماغ مجرّد عضوٍ محدودٍ وعمليٍّ، فإنّ دمارَهُ لا يستلزم بالضّرورة نهاية عقلنا.

قبس:

«مركبِي الجميلُ، أنتِ يا ذاكرتي

هل أبحرنا بما يكفي

في ماءٍ لا يُشرب

وهل جُلْنَا بما يكفي

من عذوبةِ الفجرِ إلى حُزنِ المغرب!».

غيوم أبولينير.

الكلام والكتابة

إنّ الإنسان الذي يكتب هو متوحّدٌ يخاطبُ متوحّدًا، سواء كان يحرّر رسالة حبٍّ أو يؤلّف رواية مغامرات. بالمقابل فإنّ الإنسان الذي يتكلّم، يحتاج مستمعًا، لأنّ كلام المتوحّد هو كلامُ مجنون. يطلبُ الخطيب السّياسيّ جمهورًا حماسيًا، والواعظُ الدّينيّ جماعةَ أتباعٍ، والحكّاءُ لمّةً قرويّةً حولَ مدفأة، والمصلّي أُذُنَ الرّبّ الخفيّة.

يقطع الكلامُ فضاءً وجيزًا، لكنّه ينمحي من فوره، أمّا الكتابة فتسافر عبر الزّمان والمكان. [ومع ذلك] الكلامُ حيٌّ والكتابة ميّتةٌ. لا تستطيع الكتابة أن تستغنيَ عن الكلام إن أرادت أن تحيا. في العصور القديمة لم تكن القراءة تتمّ إلّا بصوتٍ عالٍ، بحيث إنّ رجلًا يعاني من انعدام الصّوت بسبب نزلة بردٍ، لن يكون بمقدوره أن يفتح كتابًا. كما أنّ أولى مراحل تعلّم القراءة هو القراءة الجهورة. أمّا القراءة الصّامتة -أو الذّهنية، أو الجوانيّة- فتمثّلُ مرحلةً ثانيةً.

الكلامُ في المقام الأوّل. لقد خلق الربُّ العالمَ بأن سمّاهُ. تلك كلمة الخلق. أمّا الكتابة التي ظهرت لاحقًا بآلاف السّنين، فمن الكلامِ انحدرت، وتظلّ بحاجة إليه لتنتعش. إنّ تاريخ الأدب بأكمَلِهِ عودةٌ دائمةٌ من طرف الكتابة إلى المنبع الحيّ والمنعش الذي هو الكلامُ المنطوق. والكاتب العظيم هو من نُصغي إلى صوته، ونتعرّف عليه، ما إن نفتح كتابًا من كُتُبِه. لقد نجح في أن يسبك الكتابة والكلام. وصحيحٌ أن الإفراط في التّبعية إلى الكلام يظلّ خطرًا يتهدّد الكتابة. إنّ الكتابة المفرطة في «الكلام»، توشكُ أن تتخلّع وتتفكّك، مثل الطّريق التي تتشبّع بالماء حتّى تصير غير سالكةٍ. ولنذكر عَرَضًا أنّ فلوبير حين كان يقرأ بصوتٍ عالٍ مسوّدات عمله المعنون «فمّ» gueuloir (الدّرر من الرّسائل)، لم يكن يسعى إلى أن يرويَ كتابته من ماء الكلام، وإنّما إلى أن يحذف من نَصِّهِ كلّ ما من شأنه أن يعيق النّطق. لأنّ قليلًا من الأعمال النثرية فقط تستطيع أن تخلق مسافةً بينها وبين الكلام، على شاكلة أعمال فلوبير. إنّ صوت فلوبير نسمعه بالأحرى في مراسلاته، ولهذا يضعها بعضهم في مرتبةٍ أعلى من رواياته.

إنّ عِظات الدّعاة الكبار الذين وصلتنا أعمالُهم، تثير مشكلةً جديدةً

بالاهتمام: بأيّ معنى كانت تلك العظاتُ مرتجلةً -وذاك ما يفترض أنّ البلاغة الحقّةَ تفرِضُهُ-، وإن كانت الحال كذلك، ألم يتِمَّ تحرير تلك العظاتِ من الذّاكرة، بعد مدّةٍ من إلقائها، وبالتّالي كُتِبَتْ «برويّةٍ»؟ وهذا السؤال يشمل كذلك بوسوي[1].

قبس:

«إنّ كلام البشر يقع في منتصف الطّريق بين خَرَسِ الحيوانِ وصمت الربّ».

لوي لافيل.

(1) جاك بوسويه (1627-1704)، رجل دين وواعظ وكاتب فرنسي.

الموهبة والعبقرية

لا ينبغي أن يعزُب عن بالنا أنّ التالنت le talent (الموهبة)، هي في المقام الأوّل وحدةٌ نقديةٌ إغريقيّةٌ رفيعةُ القيمة[1]. وترِدُ الإشارة إليها أحيانًا في الأمثال الإنجيليّة. أن يمتلك المرءُ موهبة talent، معناه أن يكون لديه الكثير من التالنت talents، وبالتّالي أن يكون غنيًّا. لكن عن أيّ غنىً نتحدّث؟

إنّ الإنسانَ الموهوب فنّانٌ. يرسم، أو يؤلّف موسيقى، أو يكتب أشعارًا أو روايات. وما يميّز أعماله هي أنّها تلقى قبولًا حسنًا عند الجمهور. الموهوبُ يعرفُ كيف يُعجِب النّاس. يجني مكاسبته نجاحًا. يُحتَفى به. ويجني الشّهرة والأموال. وهنا نستعيد المعنى المباشر لكلمة تالنت (نقود).

على أنّ هذا النّجاح اللّصيق بالموهبة ليس بخلوٍ من كلّ خطر. لكي يحوز الصّلاحيةَ، لا بدَّ لكلّ عملٍ من أن يخضع لضرورة داخليّة، تُملي عليه شكْلَهُ ونبرَتَهُ، وينبغي أن تظلّ هذه الضّرورة مستقلّةً عن الخضوع لتوقُّعات الجمهور. ذاك أنّ الفنّان الذي يشتغل بناءً على النّجاح المتوقّع، باذلًا جهده في أن يستجيب للتوقّعات التي يحسب أنّه قد ميّزَها في المجتمع، هذا الفنّان قد يحوز النّجاحَ، لكنّه لن يُبدع شيئًا ذا شأن. ففي أفضل الأحوال سيكون قد شخّصَ وشكّلَ الأحلام والتطلّعات التي تطفو حول جسد الحشد. سيُدندنُ الجميع بأغنيّته، ويقرؤون روايتَه، طيلةَ موسم. ثمّ تسقط الأغنية والرّواية في مهاوي النّسيان. لكنّ هذا المؤلّف لا يطلّب أكثر من ذلك. ليس ما هو سريع الزّوال بالضّرورة محتقرًا. بعض النّحاتين ينحتون جليد الشّتاء أو يشكّلون هيئات من رمال البحر. ما المانع؟

إنّ الموهوب بالتّالي يترصّده خطرُ العمل بتوجيهٍ وإملاءٍ من الحشد. وقد تجد الأجيال اللاحقة، ما يثير اهتمامها، أو حتّى ما يجذبها، في الصّورة التي يرسمها هذا المؤلّف عن ذاك الحشد. وهذا حالُ أغنياتِ بيرانجيه أو مسرحيات جورج فيدو.

على خلاف ذلك، يبدع العبقريُّ من دون أن يُعيرَ الجمهور أيَّ اهتمام. وفي الغالب الأعم، يسبح ضدّ التيّار. وبالعموم لن تحظى أعماله بقبولٍ حسنٍ، فإن حظيت به فإنّما لسلطتها وليس لجاذبيّتها. المستقبل

---

(1) تالنت أو طالنط.

للعبقريّ، لكنّ الحاضرَ يرفُضُه، ويقسو في رفضه لدرجة أنّه قد يفقد حياتَه جرّاءَ هذا الرّفض. ونستذكر هنا فان غوخ، الذي أساء له عصرُهُ غاية الإساءة، ثمّ رفَعَهُ عصرُنا إلى درجة العبادة.

فان غوخ وتيتيان. لقد عاش تيتيان في توافقٍ تامّ مع مجتمعه، يطلبه الأمراء، والباباوات، والأباطرة، وقضى حياةً، تكاد تبلغ قرنًا من الزّمنِ، في مراكمة الأعمال والمالِ، حتّى حصّل منهما قدرًا هائلًا. غير أنّ بعض نقّاد الفنّ ينكرون عليه أيّ أثرٍ للعبقريّة.

هناك العبقرية وهناك الموهبة. لكن تحت هذين المستويين العاليين من الإبداع، ينبغي أن نذكر ملَكتين أُخرَيَين لهما أيضًا في الإبداع نصيبٌ. ثمّة أوّلًا المهنة، أو المهارة العمليّة، وهي ملكةٌ ليست بالهيّنة. إنّها أولُ أبجديّة الفنّ، أي ما يُتعلّم في الصّغر، في الورش، على يد معلّم. ثمّ في الخلف، في مرتبةٍ أبعدَ وراءَ الملكات الثلاث السّابقة، تقع ملَكةٌ أخرى، تحاول محاكاة سابقاتها: ملَكة الحيلة. إنّ الحيلة قد تنفع صاحبها أحيانًا في أن يخادع المتلقّي، وأن يُخفي انعدامَ كفاءته، وجهلَهُ وافتقارَهُ للإبداع.

العبقرية

الموهبة

المهارة العمليّة

الحيلة

ينبغي أن نقرّ بأنّ أيّ إنسانٍ -أيًّا كان- هو خليطٌ من الملَكات الأربع السّابقة. كلّ بنسبةٍ ما.

قبس:

«بالموهبة، نفعل ما نريد. بالعبقريّة نفعل ما نستطيع».

جون أوغيست آنغر

الجميل والمهيب

إنّ في الجمال توازنًا، استقرارًا، كمالًا يمنح المتلقي شعورًا بالسّعادة والسّلام. هكذا يتوّجُ الفنُّ اللّقاءَ بين أبولو، إله الشّمس والجمال، ومنيرفا، إلهة العقل والحكمة. وقد وضع نيتشه لهذا الزّوج الهادئ البارد، مقابلًا في كتابِهِ «ميلاد التراجيديا» (1871)، نقصد الإله المشاغب ديونيزوس، إله الفرح، والثمالة والموت. إنّ هذا القادم الجديد من معبد الآلهة، يجسّد مقولة المهيب التي وضَعَها كانط مقابلًا للجميل، في كتابه «نقد ملَكة الحكم» (1790). وقبلَهُ كان جون جاك روسو، وبرناردان دو سان بيير، وشاتوبريان، قد احتفوا بعظمة الجبال والبحر والصّحراء، وهي مناظر طبيعيّة ثلاثة، لم تكن توحي إلى المسافرين والفنّانين إلّا بالخوف.

أخذ كانط إذن على عاتقه تحديد وضعٍ فلسفيٍّ لهذا الشّعور، الذي كان النّاس يختبرونه في كلّ الأزمان، لكنّه ما يزال ينتظر من يُبلْوِر نظريّتَهُ. مقابلًا إذن الجميل والمهيب، يلاحظ كانط أنّ مزجًا تزيّنُه الزّهور، هو منظرٌ جميل، بينما عاصفةٌ عنيفةٌ هي شيءٌ مهيب. «البشرة السّمراء والعينان السّوداوان يتوافقان أكثر مع المهيب؛ بينما العينان الزّرقاوان والبشرة الفاتحة تتناسبان أكثر مع الجميل». إذا ما كان الجميل محدودًا ومتناغمًا، فإنّ المهيبَ لا محدود وديناميّ. إنّ المهيبَ يضعنا في حالةٍ مدوِّخةٍ من انعدام التّوازنِ، تختلط فيها اللّذة بالرّعب. الجميل يَقَعُ جهةَ الكيف، والمهيب جهةَ الكمّ. وأخيرًا، يدعونا الجميل إلى فردوسٍ هانئةٍ لا نتحمّل فيها أيّ التزاماتٍ، ولا نخشى عقابًا؛ بينما يُحيلنا المهيب إلى مفاهيم لاهوتية وأخلاقية ودينية.

إنّ هذا التّقابل بين الجميل والمهيب هو يجسّد النّظرة إلى البحر الأبيض المتوسّط، التي يقدّمها كاتبان معاصران، كانا في سِنّي شبابهما صديقين. بالنّسبة إلى بول فاليري، ما يرمز إلى الحضارة المتوسّطيّة هي الشّمس السّاكنةُ في سمئها:

قبس:

«ذلك السّطح الهادئ، حيث تمشي يماماتٌ،
بينَ أشجار الصّنوبر يختلجُ، بينَ الأضرحة؛
[و] تمامُ الظُّهر يشكِّل فيه من نيرانٍ
البحرَ، البحرَ، الدائمَ التجدُّد!
يا لها من مكافأةٍ بعدَ [هنيهةِ] تفكيرٍ
هذه النّظرةُ المُعِنةُ إلى هدوء الآلهة»!

المقبرة البحرية[1]

على النّقيض من ذلك تقع ذهنيّة أندري جيد الذي انعتق من المدينة البروتستانتية حيث كان حبيسًا، وكان ينزع إلى شساعة إفريقيا:

«قضيت اللّيلة الثانية على الجسر. بروقٌ هائلةٌ تنبض في البعيد باتّجاه إفريقيا. إفريقيا! كنت أردّد هذا الاسم الغامض، أملأُه بالرّعب، بمخاوف فاتنة، بآمالٍ، فيغوص نظري تائهًا في اللّيل الدافئ صوب وعدٍ ضاغطٍ تُغلّفُه البروق».

لو أنّ البذرة لا تموت.

(1) مفتتح للمقبرة البحرية لبول فاليري، والترجمة من كتاب حصّة الغريب لكاظم جهاد، بترجمة مترجم هنا العمل، وفي الكتاب المذكور تحليل للقصيدة وترجمتها العربيّة.

الثقافة والحضارة

ما أن يُوَلَدَ طفلٌ، حتّى يلفي نفسه محاطًا بعددٍ من الإدراكات، ثمّ يُدرَّبُ على جملةٍ من الأفعال والسّلوكيات التي ترتبط بالوسط والحقبة حيث وُلِدَ. فيتعلّم الأكل، واللّعب، والعمل... إلخ. على النّحو الذي تتمّ به تلك الأمور في الوسط حيث وُلِدَ، نقصد وسَطَهُ الأسريَّ في البداية، ثمّ وسَطَهُ المدرسيّ. لكن بالطّبع تبقى اللّغة، التي يسمعها ويتحدّث بها، هي صاحبة الدّور الرّئيس، إذ هي ما يشكّلُ منطقَه وحساسيّته.

نسمّي الحضارةَ ذاك المتاعَ المنقول من جيلٍ إلى جيل. مثلًا: المطر-في بلدٍ محيطيٍّ- هو معطىً ماديٌّ لا ينتمي إلى الحضارة. بالمقابل فإنّ التزوّد بمطريّةٍ -أو بالمقابل ازدراء المطريّة- هو مسألةٌ متعلّقة بالحضارة. إنّ البحر والجبل اللذين يراهما طفلٌ كلما غادر بيتَه، لا يعتبران من معطيات الحضارة. بينما يعتبر كذلك كلٌّ من كنيسة القرية وضريح الشّهداء. لا أحد يفلت من هذه القولَبة التي تجعل كلًّا منّا إنسانًا حضاريًّا في الوقت والحين.

على أنّ الطّفل يذهب إلى المدرسة، والمعرفة التي يكتسبها قد تكون لها وظيفتان متعارضتان تمامًا. إذ يمكن للمعرفة التي يتلقّاها أن تسريَ، من غير أن تُحدِثَ أيّ ضررٍ، في عناصر الحضارة التي تحيط بالطّفل، وتعملَ على إثرائها. مثلًا قد يتعلّم الطّفل تاريخ الحرب، فيفهم على نحوٍ أفضل ضريحَ الشّهداء المنصوب في قريته. أو قد تفيدُه التربية الدّينية في قراءة الرّموز التي تضمّها كنيستُه.

غير أنّ التلميذ الفَطِن، لا يكتفي بالكتب المدرسيّة التقليديّة التي تُفرَض عليه، والتي تهدف إلى توسيع معرفته بالحضارة. بل يقرأ كتبًا أخرى، ويشاهد أفلامًا، ومسرحياتٍ، ويحتك بآخرينَ أوسع منه علمًا. فيحوز ثقافةً. وهي ثقافةٌ اختارها بنفسه. قد تكون علميةً أو سياسيةً أو فلسفيةً، حسب الخيارات المتوفّرة. وبالتّالي يبدأ الفتى في اتّخاذِ مسافةٍ من التربية التي لُقّنَها. ينتقدها، يعارضها، ويرفضها جزئيًا. ومنذ ذاك تفيض معرفته عن حدود الحضارة، وتهاجمها، فتهدمها جزئيًا. فيصير ضريح الشّهداء موضوعًا لخطاباتٍ مناهضةٍ للحرب. والكنيسة تستحثُّ مواقف مناهضة لرجال الدّين.

إنّ أوّل دروس الثّقافة هو أنّ العالمَ واسعٌ، والماضي لا يُستبّرُ غورُهُ، وأنّ مليارات النّاس قد فكّروا، وما يزالون يفكّرون، بطرقٍ مغايرةٍ لنا، ولجيراننا، ومواطنينا. الثقافة تُفضي إلى الكونيّ، وتولّد الشّكوكية. إذ يجتهدُ الإنسانُ المثّقفُ في توسيع أفكاره ومعانقة البُعْد الكونيّ، فإنّه يتعاملُ مع حضارتِه تعاملًا خاصًّا. فيصِلُ إلى أنّ لا وجود إلى «ال»حضارة (بألف لام التّعريف)، وبإزائها الهمجيّة والتوحُّش، وإنّما ثمّة حضارات متعدّدة، تستحقُّ كلّها الاحترام. ويُدينُ، على حدٍّ سواء، ما فعَلَهُ المستعمرون وما فعَلَهُ المبشّرون، إذ يعتبرهما معًا منخرطين في التّصفيات العرقيَّة.

وسرعان ما يصير يمثّل فضيحةً في نظر الرَّجُل المتحضِّر. لَذا عودة رنان إلى تريغييه من السّفر، وقد امتلأ رأسُهُ بشتّى المعارف التي راكَمَها في باريس، فقد أثار رعب الخوريّ الطيّب الذي أشرف على تعليمه في طفولته. قطعًا، إنّ المدينة الكبيرة قد أفسدته. باريس، مملكة الشّيطان[1].

يمكن أن تتصارع الحضارات. لقد تحارب الغربُ المسيحيّ والشّرق المسلم. لكنّها تتّفِقُ في شعورها بأنّ رجل الثّقافة يمثّل انحرافًا، يهدّد التّماسُك، وينبغي التخلّص منه. الحلاج، الذي صُلِبَ في بغداد سنة 922، وجيوردانو برونو الذي أُحرِقَ في روما سنة 1600، كلاهما يمثّل وجهَ الثّقافة الذي اغتالته الحضارة.

قبس:

«الهمجيُّ، هو في المقام الأوّل الإنسان الذي يؤمنُ بالهمجيّة».

كلود ليفي ستراوس.

(1) يقصد المستشرق الفرنسي إرنست رينان، ويمكن الرّجوع إلى سيرته التي كتبها فرانسوا ميليبيير:
François Millepierres, La vie d'Ernest Renan, Sage de l'occident, librairie Marcel rivière, Paris.

الرّمز والصّورة

أقول لمخاطبي، **حصان**. فلا يفهم. أحاول مستعملًا، Pferd، horse caballo. وما يزال لا يفهم. أتناول ورقًا، وأكتب فيها تلك الكلمات. وما يزال لا يفهم. استنفدتُ الحيلةَ، فيما يخصّ الرّموز. أرسمُ على ورقي حصانًا، وأستعينُ بفمي في تقليد صهيلِ الحصانِ وخَبّه. إذ لم تُفِذني الرّموز فإنّني لجأتُ إلى الصُّوَر - صور مرئية (رسم)، ومسموعة (أصوات) في آن. إنّ الرّمز والصّورة هما أكبر الطرق للتّواصل التي يتوسّل بها الإنسان عبر الزّمان والمكان.

للوهلة الأولى يبدو أنّ الصورة تتفوّق على الرمز بميزةٍ حاسمةٍ، ميزة الكونية. إن رسمتُ حصانًا، فإنّني سأُفْهَمُ من طرفِ عددٍ أكبر بكثيرٍ من النّاسِ، مقارنةً مع لو أنّني قلْتُ أو كتبتُ كلمة **حصانٍ**، بلغةٍ من اللّغات. فكان يُفتَرَض أن يؤدّيَ هذا الأمرُ، منذ زمنٍ طويلٍ، إلى انمحاءٍ تام للرّموز أمام اجتياحٍ لا يُقاومُ للصور. وفي هذا الإطار كانت مدرسة عالم الاجتماع الكندي ماكلوهان قد أعلنت نهاية «مجرّة غوتنبرغ».

ولنُشِرْ بدايةً إلى أنّ اثنين من أصل الأديان التوحيدية الثلاثة -اليهودية والإسلام- يرفضان الصّورة، بل ويحرّمانها. إنّ الوصيّة الثانية من الوصايا العشر في التوراة، تحرّمُ التصوير والتمثيل، خوفًا من عبادة الأصنام التي كانت ما تزال شائعةً في ذلك العصر. حين صعد موسى إلى طور سيناء، توارى عنه الربّ (الصّورة)، وأعطاه بالمقابل الألواح (الرّموز). لكن لمّا نزل موسى، وعاد إلى قومه وجدهم قد اتّخذوا العجل (صورة). فكان أن كسر الألواح.

ولن نكون مخطئين إن قُلْنا إنّ المسيحيّة قد أعادت الاعتبار للصّورة إزاء الرّمز. فلمّا صعد المسيح إلى جبل طابور، إنّما فعل ذلك لكي يتجلّى لحوارييه في كامل بهائه الإلهيّ (صورة). ولّما نزل إلى الوادي، أمرهم بأن لا ينطقوا حرفًا (رمز) ممّا رأوه. وقد كان الفنّ المسيحيّ ثمرة هذه الثورة.

إنّ مجتمعنا يزاوج في رابطةٍ وثيقةٍ بين الرّمز والصّورة. بالطّبع إنّ التصوير الفوتوغرافي، والسينما، والمجلّات، والتلفزيون، هي في المقام الأوّل صور. غير أنّ هذه الصور ما كانت لتحوز معنىً أو تثير اهتمامًا لولا التعاليق

التي تصاحِبُها - وتلك التعاليقُ رموز. بينما تكتفي الرّموز بذاتها، كما يشهد بذلك الرّاديو والكتاب.

بالنّسبة إلى الحكماء المسلمين، الرّمزُ روحٌ، عقلٌ، حَثٌّ على التفكير والبحث. إنّه يقصدُ المستقبلَ. بينما الصّورة مادّةٌ، بقيّةٌ جامدةٌ من بقايا الماضي. وللرّمزِ جمالُه. جمالٌ ينفجر في فَنّ الخطّ العربيّ. وفي فنّ الأرابيسك يتكشّفُ اللانهائيُّ، في النّهائيّ.

قبس:

«وُزِن حبرُ العلماء بدم الشّهداء، فرجَح عليه».

حديثٌ منسوب للنّبي محمّد.

النّقاء والبراءة

إنّ نقاء عنصرٍ كميائيٍّ هو حالةٌ مضادّةٌ تمامًا للطّبيعة، ولا تتأتّى إلّا بطُرُقٍ تُعتبَرُ عنيفةً. أبسط حالةٍ، هي حالة الماء. ما الماءُ النقيُّ؟ قد يكون ماءً صُفّيَ من البكتيريا والفيروسات التي فيه، عن طريق التغلية أو التقطير. يتعلّق الأمر بنقاءٍ بيولوجيٍ. لكن إن أردنا نقاءً كيميائيًا، فينبغي أن نقوم بعمليات تقطير متتالية -حيث يغلّى الماء، ويمرّ في أنبوبٍ مبرّد- حتّى تُزال منه الأملاح والشّوائب. ثمّ تُقاس درجة نقاء الماء، بمدى قدرته على إيصال الكهرباء، إذ هو لا يعتبر موصّلًا للكهرباء إلّا بفضل الأملاح المعدنية التي يحتويها.

ويفعلُ هذا الماء «النّقيّ» في الكائنات الحيّة، فَعلَ سُمٍّ قويٍّ. إذ إنّ كلّ الأملاح والأمزجة التي يحتويها الكائن، ستسارع إلى الخروج منه لكي تنتشر في الماءِ لأنّه يمنحها وسطًا أفضل لكي تتخفّف. وتُعتمد هذه الظّاهرة لتخليص المرضى من اليوريا، وحمض اليوريك، وغيرها من المواد السّامة التي تتركّز في الدّم، حين تعجز الكُلَى عن تصفيته. غير أنّ هذه التّصفيةَ الضّروريةَ في الحالات المرضية، تصير كارثيةً حين يتعلّق الأمر بأفرادٍ تحتوي أجسادُهم على نِسب طبيعية من الأملاح. إذ يحدُثُ لهم تسرُّب للكالسيوم والبوتاسيوم، وقد يؤدّي بهم إلى الوفاة. والحالُ أنّ القلب لا ينبض إلاّ بفضل تيارٍ كهربائيٍ يضمنه توازنٌ للكالسيوم والبوتاسيوم في الدّم. كما أنّ امتصاص الماء «النّقيّ» قد يُحدِثُ نزيفًا مَعِديًّا أو معويًا أو جلديًّا.

وإنّ هذه الأضرار الجسدية للنّقاء ليست بشيءٍ يذكر مقارنةً بالجرائم العديدة التي أحدثها وسواسُه، على امتداد التّاريخ. إنّ الإنسان الذي يركبُه وسواسُ النّقاءِ، يزرع الخراب والرّعبَ حولَه. تطهيرٌ دينيٌ، تصفية سياسية، الحفاظ على نقاء النّوع، التّخلّص من الجسم سعيًا إلى بلوغ حالة ملائكيّة، كلّ هذه النّزعات التطهيرية تنتهي إلى جرائم ومصائب لا تُعَدُّ ولا تُحَدُّ. وينبغي أن نذكّر بأنّ النّار -«النقاء» عند اليونان- هي رمزُ المحارق، والحرب، والجحيم.

بالمقابل، تشبه البراءةُ النّقاءَ، لكن بطريقة معكوسة. البريءُ هو الحيوانُ، والطّفلُ، والأحمق. عليهم لا يسيطرُ الشرّ. يمكن أن يتّخِذَ

الإنسانُ الرّاشدُ العاقل، نموذجًا مثاليًا طفولتَه، فيحاول الحفاظ عليها، وجعلها تمتدّ. البراءة حبٌّ تلقائيٌّ للوجود، تقبُّلٌ للحياة، وإقبالٌ راضٍ على الخيرات السّماوية والأرضية، وجهلٌ بالثنائية الجهنّمية: نقاءٌ-لا نقاء. بعض القدّيسين، على شاكلة القدّيس فرانسوا الأسيزي، تبدو حياتهم عيشًا في تلك الحال، حيث بساطة الحيوان تلتقي بالشّفافية الإلهية.

على أنّ الأمر يظلّ معجزةً بعيدةَ الوقوع. تُصَوِّر رواية دوستويفسكي «الأبلَه» (1868-1869)، الأميرَ مشكين، الذي تلتهمه شفقةٌ مدمّرة، عاجزًا عن حبّ امرأةٍ، أو مقاومة اعتداءات العالم الخارجيّ، أو حتّى العيش. يصعقه الصّرع.

قبس:

«... في خضمّ الخطر الماحق، والهلاك الذي يتوعّدُه به البحر، رفع طفلًا على كتفيه، لا لشيءٍ إلّا لعادة النّاس التوسُّل بالبراءةِ دفعًا للخطر، واستدعاءً لعطف السّماء».

مونتيني.

الوقت والطّقس

إنّ أشهر أعمال جول فيرن هو بلا شكّ «رحلة حول العالم في ثمانين يومًا» (1872). بطل روايتـه، فلياس فـوغ، إنجليزيّ، أعـزب، مهووس بالدّقّة. «هذا الرّجل ساعةٌ حيّة». كذلك، يعلّقُ بأسفٍ، باس بارتو Passe partout، الخادمُ الفرنسيّ الذي ألحقه بخدمته حديثًا. الحقُّ أنّ حياة فلياس فوغ كلّها مضبوطةٌ بالدّقيقة والثّانية، وينبغي أن تسير خطوةً خطوةً بصرامةٍ لا تسامُحَ فيها.

وبالتّأكيد تتألّف مكتبة فيلياس فـوغ أساسًا من مواقيت البواخر والقطارات. ومن تلك المواقيت، استنتج بديهيًا، أنّ بالإمكان القيام بجولة حول العالم في ثمانين يومًا. يبقى أن ينتقل من النّظريّة إلى التّطبيق، أي أن يُخضِعَ -لِمَحكّ التجربة- الخطّةَ التي بناها انطلاقًا من الكتبِ. غير أنّ ما يشكّلُ قوامَ التّجربة الملموسة، في الواقع، هو تقلّبات الطّقس اللامتوقّعة. على فوغ أن يقوم بجولةٍ حول العالم، حاملًا في يده ساعةً، ومواجهًا «الرّياح والأمواج». هو ذا الرّهانُ الذي استقرّ عليه مع أعضاء ناديه، مقابل مبلغٍ هائل.

إنّ موضوع رواية جول فيرن هو الصدام بين الطّقس والوقت، الوقت الذي يمثّل فلياس فوغ تجسيدًا له. أمّا الطّقس، فيمثّله باس بارتو، لأنّه رجل الموارد المرتجلة، وحِيَلِ الخروجِ من الوضعيات المضبّبة (مواجهة الضّباب)، والجوّ المشوَّش.

تنهض الرّواية إذن على المعنى المزدوج الذي تحمِلُهُ كلمة temps، التي تعني في آنٍ الوقتَ والطّقسَ. (ولنُشِرْ هنا إلى أنّ هذا المعنى المزدوج يغيب في اللّغتين الإنجليزية والألمانية معًا، فاللّغتين معًا تملكان كلمتين للتعبير عن Temps؛ time وweather في الإنجليزيّة؛ Zeit وWetter في الألمانية.) وهذه الازدواجـية في الدّلالة بالنّسبة إلى الكلمة الفرنسيّة temps، لها حضورٌ بارزٌ في التقويم، حيث يُشارُ بدّقة إلى الفصول -التي تتميّزُ أساسًا بتغيّراتٍ طقسية-. الجميع يعرف أنّ الرّبيع يبدأ يوم 21 مارس على السّاعة 00، والصّيف يوم 21 يونيو، إلخ. غير أنّ هذا لا يمنع أنّ ثمّة شتاءاتٍ مشمسةً وأصيافًا ممطرةً.

تنتهي رواية جول فيرن بحركةٍ مسرحيةٍ تكسر أفق الانتظار، وتدفع بالحبكة إلى أقصى درجات التفلسف. بحسب يوميات السفر، فقد قضى فوغ في رحلته واحدًا وثمانين يومًا. لقد خسِرَ قطعًا رهانَه، ولا بدّ له من الإفلاس. لكن في لحظة وصولهما يلاحظ باس بارتو أنّ المتاجر مغلقة. ليس اليومُ إذن يوم اثنين، كما كان يحسب فوغ، وإنّما اليوم يوم الأحد، لقد كسِبَ الرّهان إذن. ما أغفله فوغ هو أنّه لمّا كان قد سافر غربًا، أي ضدّ مسار الشّمس، فقد ربِحَ أربعةً وعشرين ساعة. وتلك ظاهرة يصعب فهمُها، كان كانط قد حلّلها في نظريّته عن المكان-الزّمان، باعتبارها صيغةً قبليّة للحساسية، لا تستوعبها مبادئُ الفهم. وهو ما كان يعبّر عنه بهذه الصّورة اللافتة: «إن كان على العالم بأكمله أن يقتَصِرَ على قفّازٍ واحدٍ، فلا بدّ له أن يختار بين قفّازٍ أيمنٍ أو قفّازٍ أيسر، وهذه المسألة لا يمكن للفَهم وحدَه أن يستوعبها».

قبس:

«أيّتُها الأمطار! اغسِلي قلب الإنسانِ من أجملِ أقوال الإنسانِ، أجملِ العبارات، أفضلِ ما صاغ من جُملٍ، وأفضلِ ما حرَّرَ من صفحات».

سان جون بيرس

المتأنّي والمبادر

أوّل التّمايز بين المبادر والمتأنّي Le primaire et le secondaire مصدرُه علمُ الطّباع، ولكي نفهم المقصود هنا، يلزمنا أن نتخلّص من الدّلالة المدرسية لكلمتَي ابتدائي وثانوي[1]، تلك الدّلالة التي تلتصق بهما كرائحةٍ كريهةٍ.

إنّ المتأنّي يعيش على الدّوام بالإحالة على ماضيه ومستقبله. الحنين إلى ما لم يَعُد موجودًا، والتخوّف ممّا لم يحدُث بعدُ، يُشَوّشان على حاضرِه، ويُضعِفان شعورَه بالآني. ذكاؤُه يُستثمر في الحسابِ أكثر ممّا يُستَثمَر في الحدس. فضاؤه غرفةُ أصداءٍ ومتاهةُ آفاقٍ. في الحبّ، يهمُّهُ الوفاء أكثر ممّا تهمُّهُ الحريّة. وهذه الأشباح تسكنُه باستمرار: الحسرات، والنّدم، والاستياء. يقول فرانسوا مورياك: «أسامِحُ أحيانًا، لكن لا أنسى أبدًا».

أمّا المبادر فيستمتع بالشّباب الأبديّ الذي تمنَحُهُ اللّحظةُ. بوسعِهِ أن يكون في آنٍ عقلانيًا وعاطفيًّا، إنّه رجلُ البداهةِ الأصليّة، والبداية الأولى. كلّ يومٍ هو بالنّسبة إليه أوّل أيّامِ الخلق. لا يزعج نفسه بالأشباح ولا بالخيالات. يبدو تلقائيًّا، جاحدًا، لا مباليًا، لكن بلا أيّ ضغينة. يعانق غريزيًّا ما يَعرِضُ له.

لا أغربَ من بعض الأزواج الذين نراهم يتشكّلون، على امتداد التّاريخ، من متأنٍّ ومبادر، أولئك الأزواج الذين يظلّون على الدّوام متردّدين بين الأحاسيس المتبادَلة: الإعجاب والاحتقار، والحبّ والكراهية. تلك، على سبيل المثال، حالُ فولتير المبادر، وروسو المتأنّي، اللّذين قضيا سنواتٍ في الخصام، لكنّهما ماتا في نفس الفترة، لم تفصل بين وفاتيهما سوى أسابيع، كأنّما لم يكن بإمكان أحدهما العيش من دون الآخر. غير أنّ فولتير كان رجُلَ الحاضر، بينما روسو وهو يكتب اعترافاته، كان يغوص في ماضي طفولته، ويرسي قواعدَ الأدب الحديث في آنٍ.

لاحقًا عرف الأدب الفرنسيّ هيمنةَ زوجٍ آخر مماثلٍ لما أسلفناه: تاليران Talleyrand ونابوليون. أولى رسائل تاليران إلى الجنرال نابليون، إبّان حملاته على إيطاليا ومصر، هي رسائلُ حبٍّ بسيطٍ وخالص. بالنّسبة إلى

(1) تحوز كلمتا primaire وsecondaire، في الفرنسية، دلالاتٍ عديدة أشهرها الابتدائي والثانوي، كما قد تعنيان للفرد والمثنّى، المستقلّ والتّابع، وأيضًا المبادر والمتأنّي، وهي الدّلالة المقصودة هنا.

الدبلوماسيّ الذي كان آنذاك ناضجًا وإن لم يكن مفهومًا بما يكفي، والذي ظلّ متجذّرًا في النّظام القديم - إنّ عبارته الشّهيرة: «من لم يعرف النّظام القديم، لا يعرفُ طيبَ العيش».. هي إعلانٌ عن طبْعِهِ المتأنّي- قُلْنا بالنّسبة إلى الدبلوماسيّ فإنّ هذا الجنرال الغامض، المفعم بالعبقريّة المبكّرة، يجسّدُ البطل الرومانطيقيّ قبل الأوان، إنّه ينطوي على نُبْلٍ يكاد يكون ميثولوجيًّا.

وكان الإعجاب متبادلًا. في نظر الكورسيكيّ الصّغير الطّموح، ذي النّبرة والهيئة السّخيفتين، فإنّ الدبلوماسيّ الذي ينتمي إلى إحدى أعرق العائلات الأرستقراطية، والذي يعرف حقّ المعرفة كلّ بلاطات أوزبّا، هو أبٌ مثاليٌّ، مرشدٌ، ووصيٌّ لا غنًى عنه للوصول إلى السُّلْطة. ثمّ شيئًا فشيئًا بدأت علاقتهما تتدهور، لكنّ القاعدة ظلّت كما هي: المبادرة مقابل التأنّي. بالنّسبة إلى نابليون يظلّ تاليران، في أسوأ الأحوال، وحش ازدواجية. («أنت برازٌ في سروال حرير»). أمّا بالنّسبة إلى تاليران فليس نابليون إلّا جلفًا فظًّا تحكُمُهُ الغرائز.

عرفت العبقرية المبادرة ازدهارًا منقطع النّظير نهاية القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين، في الرّسم مع الانطباعية، مدرسة اللّحظة المنسلخة عن الماضي والمستقبل، ومع موسيقى كلود ديبوسي. أمّا الشّعر من جهته، فقد مثّل، على امتداد قرنٍ بأكمله خطًّا مبادرًا رائعًا، يمكن أن نصعد به حتّى تيوفيل غوتييه، وقد استمرّ حتّى بول فاليري وسان جون بيرس المنتميان إلى المذهب البارناسي.

قبس:

«حكمُ **المتأني** سان سيمون على **المبادر** فيليب الثاني، دوق أورليان». (المذكّرات، الفصل 390).

لن أخشى القولَ إنّه قد حوّل أعظمَ الفضائل إلى رذيلةٍ، أقصد فضيلة الصَّفح عن الأعداء، تلك الفضيلة التي يؤدّي الإفراط فيها إلى ما يُشبِه تبلُّد الإحساس... تبلُّدًا يجعله لا يشعر بالمرارة حتّى في أشدّ المعارك ضراوةً ودمويّة؛ وما دام مبدأ الكراهية والصّداقة، والعِزفان والانتقام واحدًا، وكان هو يفتقد إلى هذا الدّافع، فقد كانت العواقبُ وخيمةً...

الشّعر والنّثر

يمكن أن نتخيّل متجرين متجاورين، متجر تحف، ومتجر آلات مطبخ. فترينة متجر الآلات تعرض مراجل من ألمنيوم برّاق بمقابض من الباكليت الأسود. مهما كانت تلك الأواني أنيقةً إلاّ أنّه واضحٌ أنّها تصبو بكلّ ما فيها إلى أن تُستعمَل. غايةُ وجودها هو المطبخ بما فيه من قساوةٍ، ونارٍ، وصلصات، واعتداءات تنظيف. وبوصفها أشياءَ وُجدت لتستعمل، فإنّها لن تنال قيمةً إلّا من حيث نفعيّتها، وبالتّالي لن تلبث أن تبلى، ويُتخلّص منها.

بائع التّحف، يعرض أيضًا مراجل. لكنّها مراجل من النّحاس الصّلب، ذات واجهةٍ طرقّتها بعنايةٍ يدُ صانعٍ من القرن السّادس عشر. لا يمكن أن تُعرّض للنّار. لن تُستعمل في أيّ شيء. إنّها مجرّد أفكارٍ مراجل، وليست مراجل حقيقيّة.

الأمر نفسه ينسحب على الكلمات، بحسب استعمالها في نصّ نثريّ أو قصيدة شعريّة.

إنّ غايةَ وجود النّثر هو نجاعته. يقول سارتر: «إنّ النّثر في جوهَرِهِ نفعيٌّ؛ يسرّني أن أُعرّف النّاثر بوصفِهِ رجلًا يستعمل الكلمات. السّيد جوردان كان يستعمل النّثر في طلب نغليه[1]، وهتلر في إعلان الحرب على بولندا». وما إن تُحقّق تلك الأوامرُ الأثرَ المرجوَّ منها، حتّى تسقطُ، وتتبدّد إزاءَ فعاليتها. مثل مراجل بائع الأواني، يُسارع النّثر صوب خرابِه.

أمّا الكلمات في الشّعر فمختلفةٌ كلّ الاختلاف، إذ تصبو دومًا إلى الخلود. حيث إنّ الإيقاع والقافية، تُبرّرهما قابليّتهما لأن يُستذكرا. لأنّ غاية الأبيات الشّعرية أن تُحفظَ عن ظهر قلبٍ، وتُتلى في كلّ وقتٍ وحينٍ، إلى الأبد.

ينقلُ لنا بول فاليري هذا الحوار بين الرّسام ديغا، والشّاعر مالارميه. يقول ديغا: «في رأسي كمٌّ من الأفكار، أنا أيضًا أستطيع أن أكتب الشّعر». فيُجيبه مالارميه: «لكن يا صديقي العزيز، الشّعر يُصنع من الكلمات وليس من الأفكار». لأنّ النّثر هو ما ينطلق من فكرة. إنّ السّيد جوردان في

(1) من مسرحية البورجوازيّ النّبيل لموليير.

بالِهِ أوّلًا فكرة انتعال نغلِه، وهتلر فكرة اجتياح بولندا؛ ثمّ بعد ذلك يتكلّم كلّ منهما وفق فكْرَتِه.

في الشّعر، الكلمةُ أوّلًا. القصيدةُ تَسلسلُ كلماتٍ حسب جزسِها، وبحسب إيقاعٍ معيَّنٍ. الأفكار التي تحملها تَقَع في مرتبةٍ ثانويّةٍ. تفعل ما في وسعِها لتتبّع الكلمات. أن «تفهم» النّثر معناه أن تمسك بالأفكار الدّاعية إلى كتابته. أمّا أن «تفهم» قصيدةً، فيعني أن يجتاحك الإلهام المنبعث منها. إنّ الشّفافية والدّقة -اللّذين هما خاصّة النّثر- يخليانِ مكانها في الشّعر للعاطفة، والقوّةِ المهيّجة للذّكريات. والنّتيجة أنّنا نستطيع دومًا في النّثر أن نغيّر الكلمات -وكذلك ترجمة النّص في لغةٍ أخرى- شرط الحفاظ على الفكرة. أمّا القصيدة فتلتحم بكلماتها التحامًا لا انفصال له، ولا يمكنها أن تعبّرَ من لغةٍ إلى أخرى. القصيدةُ وترجمتُها، قصيدتان كُتِبَتا في موضوعٍ واحدٍ.

نستطيع أن نعبّر عن الفكرة نفسها، متوسّلين بمفهومَي المضمون والشّكل. سنقول إنّ الشّكل والمضمون، في النّثر، يسهُل الفصلُ بينهما، ونفس المحتوى يمكن أن يُترجم إلى أشكالٍ عديدةٍ، أمّا في الشّعر فلا يمكن فصلُ ثنائية الشّكل-المضمون، الشّكلُ أيضًا مضمونٌ، والمضمون يختلط بشكلٍ محدَّد.

قبس:

«من المثير للدّهشة أنّ الأفكار العميقة توجد في كتابات الشّعراء، أكثر ممّا توجد في كتابات الفلاسفة. السّبب هو أنّ الشّعراء يكتبون متوسّلين بالحماسة وقوّة الخيال: إنّ بذور المعرفة كامنةٌ فينا، كما في حجر الصّوان، تلك البذور يستخرجها الفلاسفة بوسائل العقل، بينما يعمد الشّعراء بواسطة الخيال إلى جعلها تتدفّق وتبرقُ أشدَّ فأشدَّ».

Cogitationes privatae

رُونيه ديكارت

الفعل والانفعال

لطالما اعتُبِرَ الانفعالُLa passion عيبًا، نقيصةً، داءً من أدواء النّفس. ويكفي لإدراك هذه الحمولة السّلبية، وضع كلمة passion، ضمن العائلة الدّلالية الّتي تنتمي إليها، حيث نجد: passif سلبي، pathologique مرضي، pathétique مثير للشّفقة. أمّا حين تلحق كلمة La Passion، في التراث المسيحيّ، بالمسيح فإنّما تشير ببساطة إلى الآلام والعذابات الّتي قاساها المسيح، حتّى تُوفّيَ. بالنّسبة إلى الرّواقيّين (زينون الإيلي، وسينيكا، وإبيكتيتوس، ومارك أوريل)، الانفعالُ هو الشّر المطلق. لا سعادة في غياب الفعل.

كتب ديكارت **رسالةً في الانفعالات** (1649 Traité des passions)، وفيها جعَل الإرادة والعقل بمثابة ملَكات النّفس الّتي ينبغي أن تحكمَ، وتديرَ، ومتى ما اقتضى الأمرُ، تكبتَ الأهواء الّتي مصدرُها الجسد. (من المفيد أن نذكّر بأن ديكارت هو معاصرُ كورنِي، بالمعنى الدّقيق للمعاصرة.) ويميّزُ في **رسالته** ستّة انفعالاتٍ أوّلية: الإعجاب، والحبّ، والكراهية، والرّغبة، والفرح، والحزن. وبالنّسبة إليه، كلّ الانفعالات الأخرى هي إمّا مركّبةٌ من الانفعالات السّتة الأوّلية، أو مشتقّةٌ منها. إنّ الانفعالات مفيدة لأنّها تقوّي وتديمُ في النّفس أفكارًا مفيدةً في ذاتها. غير أنّها ضارةٌ، من حيث إنّها تقوّي وتحفظُ تلك الأفكار أكثر من اللازم. بالجملة، يمكن للانفعالات -شأنها شأن الجسد بأكمله- أن تخدم النّفس، كما يمكنها أن تستعبدَه.

عرَض اسبينوزا نسقَه في كتابٍ ظهر بعد موته، كتاب يكفي عنوانه -الإيتيقا- للدّلالة على الأهميّة الّتي تحتلها موضوعةُ الأخلاق فيه. يتعلّق الأمر في الكتاب بعقلانيةٍ مطلقة، عقلانيةٍ مستمدّةٍ من مذهب ديكارت، مع سماتٍ أكثر جذريةً بكثير.

إنّ الجسد والنّفس [عند اسبينوزا] حالان من أحوال الجوهر الإلهيّ. إنّهما لا يتأثّران بعضهما ببعضٍ، وإنّما يخضعان لتوازٍ صارمٍ، كأنّهما ترجمتان لنصٍّ واحدٍ في لُغتين مختلفتين. «نظامُ الأفكار واقترانُها هو عينُ نظامِ الأشياء واقترانِها[1]» (الكتاب الثاني، القضيّة 7). الأفرادُ -أي نفس

(1) اسبينوزا، الإيتيقا، ترجمة وتقديم وتعليق د. أحمد العلمي. إفريقيا الشرق، الدّار البيضاء-المغرب، 2009.

بعينها، وجسدٌ بعينِه- هي من أعراض الأحوال. تكون أفكارُ عقلٍ إنسانيٍ مطابقةً لأفكار الرّب، من حيث إنّ الرّبَّ هو من يُشَكِّل جوهر هذا العقل. وغير متطابقةٍ معه، من حيث هو لا يُشكّل جوهر هذا العقل بحسب، وإنّما جوهر كلّ العقول الأخرى. من حيث إنّ العقلَ يحملُ أفكارًا متطابقةً مع أفكار الربّ، هو فاعلٌ. ومن حيث إنّه يحمل أفكارًا غير متطابقة، هو منفعلٌ.

من خـوّاص الرّومانطيقيّة كونها دمجت الانفعال بالفعل، باعتباره مُحَرِّكَهُ الدّاخليّ، إلى درجة الإقرار مع هيجل بأنّ لا شيء عظيمًا يمكن أن يتمّ بلا انفعال.

وهنا يتدخّل في المقام الأوّل التّاريخ. قبل هيجل كان الفلاسفة، من أفلاطون إلى اسبينوزا يتّفِقون في اعتبار التّاريخ مجرّد فوضى دموية، لا تقبل أن يُفكّر فيها عقلانيًا، وبالتّالي هو غير ذي شأن. هيجل هو أوّل من حاول، عبرَ جَدَلِهِ، منحَ التّاريخ بنيةً معقولةً. وقد ساعده في ذلك المشهد العام الذي عاصَرَه، نقصد الثورة الفرنسية وحكم الإمبراطورية. (ولنذكّر هنا بأنّه عاصَرَ تمام المعاصرة نابليون، وشاتوبريان وبيتهوفن.) إنّ عملَه من هذه النّاحية يُقارنُ بموسيقى بيتهوفن التي قيل عنها إنّها فتحت، داخل موسيقى موزارت، منفذًا لهتافاتِ الثورة وأبواق الإمبراطورية.

بالنّسبة إلى هيجل وبيتهوفن ومعاصريهما، فإنّ الإنسانَ الذي يتصرّف بدافعٍ من الانفعال، تخترقُه قوّةٌ تاريخيّة تتجاوزُه وتنمّيه. وهذا هو تعريف العبقرية، النّموذج المثالي للعصر الرومانطيقي.

قبس:

«حتّى لو أنّنا كنّا خُرسًا وصمًّا كأحجار، فإنّ انفعالنا نفسه سيكون فعلًا».

جون بول سارتر.

الشّمس والقمر

إنّ الشّمس، بشروقِها، وصباحِها، فتوسّطِها السّماءَ، ثمّ غروبها، تقطعُ مراحل حياةٍ وجيزةٍ وفخمة. غير أنّ هذا المسار -الذي يضطلعُ بدورٍ مهمٍّ في حياتنا اليوميّة- ليس إلّا ظاهريًّا، ما دمنا صِرنا نعرفُ، بفضل «الثورة الكوبرنيكية» (1543)، أنّ الأرض هي التي تدور، والشّمس ساكنة. يمكن أن نتحدّثَ عن فشلٍ لكوبرنيك، ما دمنا رغم نظريّتِه، ما نزال نرى الشّمس تشرق وتغرب، وهي ظاهرةٌ بديهيّة لم تستطع نظريّتُهُ القطع معها. ثمّة مظاهر خادعةٌ، تُقاومُ كلّ تفنيدٍ.

على الرغم من أنّ القمر يتحرّك كالشّمس، بطريقته الخاصّة، إلّا أنّنا نجهل عمدًا مسارَه. نريدُه ساكنًا. وصحيحٌ أنّ النومَ الذي يقتطع الجزءَ الكبر من ليالينا، لا يسمح لنا بأن نراقب حركة القمر.

ثمّة ليالٍ بلا قمر، وهي اللّيالي التي تُسمّيها الفرنسيّة «وياللمفارقة!» ليالي «القمر الجديد[1]». لكن ليس ثمّة نهارٌ بلا شمس. حتى حين تحجبها الغيوم، نعلمُ أنّها هناك، ما دام الوقتُ نهارًا.

يبرز القمر قوّتَهُ الغامضة عبر ظاهرة المدّ والجزر. يجرّ إليه كميّةً هائلةً من الغطاء المائيّ؛ فيحدث الجَزر، ثمّ يتركها تعود؛ فيكون المَدّ. التفسيرات التي يفسّرُ بها العلماء هذه الظّاهرة مبلبلةٌ وشديدةُ التّشويش، لدرجة أنّ ما نفهَمُه منها هو أنّهم لا يفهمون. ثمّ إنّنا في كلّ مرّةٍ نُدخِلُ في تفسيرِ ظاهرةٍ من الظّواهرِ تأثيرَ القمر، فإنّ الأمر يعني أنّنا لا نفهمها. ومن قبيل ذلك الأمزجة المتقلّبة للأشخاص الذين يسمّون «قمريّين». بالمثل، بعض البقع الشّاحبة على التّجاجيد والبُسُط، والتي نسميها «ضربات القمر».

على خلاف ذلك ترمز الشّمسُ إلى العقل، والتّوازن، والمعمار. لذا كان لويس الرّابع عشر يسمّي نفسَه الملك - الشّمس. كلمة الشّمس مذكّرة، مثلما أنّ كلمة القمر مؤنّثة، وإنّ قلبَ اللّغة الألمانية لجنسَي الكلمتين، انحرافٌ شنيع[2]. أبولون، الإله الشّمس، وديان، الإله القمر، هما ليسا زوجًا وزوجتَهُ، وإنّما أخًا وأختَهُ. ينفران معًا من كلّ تزاوجٍ قد يجمعهما،

---

(1) تسميها العربية المُحاق.

(2) الشمس في الفرنسية Le soleil مذكّرة، والقمر La lune مؤنّث، أمّا الألمانية فشأنها شأن العربية تؤنّث الشّمس وتذكّر القمر.

لكلّ منهما معنىً مختلفٌ عن الآخر، القمر ببرودته العذراء، والشّمس بكمالها واكتفائها بذاتها.

كتب جون كوكتو: «القمرُ شمسُ التماثيل»، وكان يمكن أن يقول ببساطة إنّ القمر كان تمثال الشّمس. غير أنّ «حمّام الشّمس» الذي تقاوم موضتُه كلّ تحذيرات الأطبّاء، يهدفُ إلى تحويل الجسد إلى تمثالٍ من البرونز المذهَّب، تمثال شمسيّ.

قبس:

«المجدُ شمسُ الموتى»[1].

(1) لم يشر المؤلّف إلى مصدر القبس، وهو ممّا اشتُهر عن بالزاك.

الرّماديّ والألوان

لقد تبنّت الفيزياء الحديثة، دونما تحفُّظٍ، نظرية نيوتن في طبيعة الضّوء والألوان. الضوء مصدرُه الشّمس، وهي جسمٌ تُقارب حرارتُه 6000 درجة. وهذا هو «الضّوء الأبيض».

يعلّمنا نيوتن أنّ هذا الضّوء حين يمرُّ عبر موشورٍ، يفصحُ عن تركيبته، أي مجموعة أطوال الموجات التي تعطينا -من أقصرها إلى أطولها- البنفسجيّ، والنّيلي، والأزرق، والأخضر، والأصفر، والبرتقاليّ، والأحمر. من جهةِ الموجات الطّويلة - أي في ما وراء الأحمر، الأشعةُ تحت الحمراء غير مرئيّة، لكنّها تُصدر الحرارة. ومن جهة الموجات القصيرة، -أي ما فوق البنفسجيّ- الأشعّةُ فوق البنفسجيّة، غير مرئيّةٍ بدَوْرِها، لكنّها مع ذلك تؤثّر في الأشرطة الفوتوغرافيّة.

لم يَكُفَّ غوته عن محاربة نظرية نيوتن التي تريد أن تجعل الألوان كلَّها متضمَّنَةً في ضوءٍ لا لونَ له، وبالإمكان استخراجُها منه عبر ضربٍ من التّحليل. بالنّسبة إليه، الضّوء في أصلِهِ بسيطٌ. يبدو له بديهيًّا، وضروريًّا، وطبيعيًّا، والأمر يكاد يكون أخلاقيًّا. كان يأنف من فكرة أن يكون الضّوءُ أبيضَ، ونتيجةَ خليطٍ من كلّ الألوان.

لكن، من أين تأتي الألوان؟ إنّها نتيجة اعتداءات العالم الخارجيّ على الضوء. حين يعبر الضّوءُ «أوساطًا مضطربَة» يولّدُ الألوانَ، وهذه الأوساط قد تكون هواء السّماء -الذي يُولِّد الأزرق-، أو ماء البحر -الذي يولِّد الأخضر الشّاحب-، أو زوايا موشور كريستالي ممّا يولّد قوس قزح.

هكذا يمكن اعتبار الألوان السّبعة، بمثابة أوجاعٍ سبعةٍ للضّوء، أو -عند مستوىً بدئيٍّ- بمثابة الخطايا السّبع التي تأتي لتعكّر صفوَ روحِ الطّفل النقيّة والبسيطة في أصلها.

تجد رؤية غوته تجسُّدًا لها في الاختيار بين الألوان أو الأبيض والأسود، الذي يُمنح اليوم للمصوّرين. صحيحٌ أنّ الشّريط الملوّن قد فَرَضَ نفسَهُ على سوق هوّاةِ التّصوير بأكمله. لكنّ الأمر يتعلّق في الغالب بتصويرٍ سياحيٍّ وعائليٍّ، لا يحمل أيّ طموحٍ إبداعيّ. بالنّسبة إليه ليست الألوان إلّا وسيلةً جيّدةً لإخفاء البؤس.

على خلاف ذلك، فإنّ مبدعي الفنّ الفوتوغرافيّ الكبار -كارتييه، بريسون، كيرتس، لارتيغ، ويستون، براساي، دوانسو، إلخ- يقصرون اشتغالهم على التصوير بالأبيض والأسود. ثمّ إنّنا ينبغي أن نكفّ عن الحديث عن الصور بالأبيض والأسود، ما دامت في الواقع لا سوداءَ ولا بيضاء. إنّ هذا النّوع من الصّور إنّما هو مصنوعٌ من درجاتٍ من اللّون الرّماديّ، تتفاوت بين الغامق والفاتح. إنّها ظلٌّ رمادٍ، وهذا ما يمنحُها رهافتَها وعمقها.

ذاك أنّ تلك الصور الرّمادية، تمنحنا الحقيقةَ كما هي، في وضعها الخامّ، كما جعلها الربُّ أوّل أيّام الخلق. إنّها تسمح لنا برؤية جواهر الأشياء نفسها.

يمكننا أن نضيف ما يلي: إنّ الصورة الرّمادية أقرب إلى الواقع، من الصّورة الملوّنة، لأنّ الواقع رماديّ. العالم الذي يحيط بنا هو، بنفسه، غير ملوّن. الرّسامون هم من يمنحه ألوانًا، ولفرط ما نزور المتاحف وأروقة العرض، بِتْنا نخال العالم ملوّنًا. صرنا محكومين بلبس نظارات الألوان إلى الأبد.

قبس:

« A سوداءُ، E بيضاءُ، I حمراءُ، U خضراءُ، O زرقاءُ: يا حروفَ علّة

سأقول ذات يومٍ ولاديّك الكامنة:

A هي البطن الأسودُ لذُباباتٍ أليقة

تطنُّ حول نتاناتٍ فظيعة،

خُلجانٌ من الظّلال؛ E نقاوة الأبخرةِ والخيام،

رماح المجالد الشّموس، ملوكٌ بيضٌ، ارتعاشاتُ خيميّات؛

I أنسجةٌ أرجوانيّةٌ، دمّ منفوثٌ، ضحكُ شفاهٍ جميلة

من الغضب أو الشكر التّائب؛

U دوائرُ، ارتجاجاتٌ إلهيةٌ لبحارٍ خُضر،

سلامُ المراعي الملأى بالحيوانات، سلام التجاعيد
التي تطبعها الخيمياءُ على الجباه المجتهدة العظيمة؛

O بوقٌ عملاقٌ مترعٌ بصريرٍ شائق،
سكوناتٌ تعبرها عوالمُ وملائكة:
- O هي الأوميغا، شعاعُ عينيه البنفسجيّ!».

أرتور رامبو - حروف العلّة - ترجمة كاظم جهاد[1].

(1) آرتور رامبو، الآثار الشعرية، ترجمة كاظم جهاد، منشورات الجمل 2007. وفي الكتاب شرح وافٍ من المترجم لهذه القصيدة ومعانيها الخفيّة.

الرّوح والجسد

إنّ الـرّوحَ هي المبدأ الحيويّ، الخالد، والثابت الـذي يسكن الجسد. إنّه مفهومٌ دينيٌّ لا ينبغي أن يُخلَط بمفهوم النّفس (أو العقل l'esprit). الثّقافة، الذّاكرة، الخيالُ، من مَلَكات النّفس. وبوسعها أن تختلف من سنٍّ إلى أخـرى، من وضعيّة إلى أخـرى. النّائمُ، والسّـكرانُ، والمجنون، يتحدّدون جميعًا عبر حالِ أنفسهم، وليس أرواحـهـم. الـرّوح نـورٌ إلهيٌّ محبوسٌ في سجن الجسد، أمدَ حياةٍ. وفي الموت تَحرُّره.

هو ذا، على الأقلّ، التصوّر الأفلاطوني، والأفلاطونيّ المحدَث، والمسيحيّ، عن العلاقة بين الـرّوح والجسد. إنّه تصوّرٌ يشدّد على القهر الماديّ الذي يمارسه الجسدُ على الـرّوح، أي وضعيّتُها الآنية في الزّمان والمكان، وما يستتبعها من شروطٍ ماديّة: الوهن، والشّيخوخة، والحاجيات الطّبيعية، والأمراض. على الجسد أن يتغذّى، ويلبس، ويُعالج. إنّه مقرّ الضرورات والمعاناة، وأيّ ضرورات ومعاناة!

بحسب وجهة نظر أخرى -ازدهرت مع الأبحاث التشريحية إبّان عصر النّهضة- فإنّ جسدنا هو موضوع دراسةٍ لا نظيرَ لها. إنّه يخبرنا عن قوانين الطّبيعة، ما لا يخبرنا به أيُّ جسمٍ آخر، ما دمنا نحياهُ من الدّاخل. لا يمكن لدراسته إلّا أن تملأنا عجبًا وإعجابًا. النحت القديم كان قد احتفى بجماله الخارجيّ. والتشريح والفيسيولوجيا يعلّماننا أيّ آلةٍ محكمة الصّنع هو. صحيحٌ أنّه هشٌّ، لكنّ هشاشته من صميم فعاليته. إن أردنا أن نكون فاعلين في العالم، فينبغي أن نتقبّلَ خطر المكابدة. على الروح أن تبتهج لأنّ في ملكيّتها أداةً بهذه الدقّة، تمكّنها من أن تندمج في الحياة الملموسة، ويوم موتها، ينبغي أن تبكي إذ تفارق رفيقًا رائعًا.

لذا على الـرّوح أن تعتني بجسدها، وتهتمّ به، مثلما يعتني الفارسُ بفرسه. يقول جون جاك روسو: «بقدر ما يكون الجسدُ ضعيفًا، بقدر ما يأمرُ؛ وبقدر ما يكون قويًا، بقدر ما يأتمرُ ويطيع». إنّ هذا التصوّر عن الجسد - الحصان يؤدّي إلى إعادة تأهيله أخلاقيًا. محلَّ صورةِ روحٍ أثيريّة، تسحبُ خلفها، ككرةٍ حديدٍ، جسدًا مليئًا بالشّهوات الفظّة والمُلِحّة، تحلُّ صورةُ جسمٍ بريءٍ، هـادئٍ، وطيّبٍ -مثل حيوانٍ- تركبُه روحٌ منحرفةٌ،

رذيلةٌ، ساعيةٌ في هلاكها. إذا ما صار الجسدُ مدمنًا على الكحول، أو التّبغ، أو المورفين، أليست الرّوح هي ما يفرض عليه هذه الرّذائل؟ إنّ الاتّصال الأوّل لجسدٍ بريءٍ مع الكحول أو التبغ أو المخدّرات، يُحدث فيه نفورًا عنيفًا، هو الصّحةُ عينُها. ينبغي للرّوح أن تروّض الجسد على تحمُّل الانحرافات.

إعادة تأهيل الجسد تلك تجد مبرّرها الدّينيّ في العقيدة المسيحيّة «قيامة الجسد»، والتي تقول إنّ كلّ الموتى، سيبعثون في نهاية الزّمن، بجسدٍ وصَفَهُ القديس بولس بالمجيد. (1، كورنثوش XV). ويخلع اللاهوتييون على هذا الجسد الجديد أربع صفاتٍ جوهرية: الألق، والخفّة، والبراعة، وغياب الانفعال.

قبس:

Animula, vagula, blandula

Hospes comesque corporis

Quae nunc abibis in loca Pallidula, rigida, nudula

.Nec, ut soles, dabis iocos

«أيّتها الرّوح الودودُ الهائمة،

يا رفيقة الجسد، وضيفَتَهُ،

ها أنتِ ذي تنزلين أماكنَ

شاحبةً، قاسيةً وعاريةً،

حيث لن تلعبي بعد الآن لُعبكِ المعتادة».

الإمبراطور هادريان

الكيف والكمّ

يغطي الكمُّ سلسلة الأرقام اللامتناهية، ويفترض أنّنا نعرف تمييز المشترك بين 3 أزهار، و3 أحصنة، و3 كتب. إنّ هذا الرّقم 3، -الذي هو ليس زهرةً، ولا حصانًا ولا كتابًا- يتوصل إليه الطّفلُ بسهولة، بفضل الحركات التي تولّده. عُدَّ إلى 3، تمشّى 3 خطوات، صفّق 3 مرّات، هي ذي حركاتٌ أوّليّة ليست بالزّهرة، ولا بالحصان، ولا بالكتاب، وكلّها تُنتج 3.

هذا لا يمنع أنَّ الزّهور الـ 3، والأحصنة الـ 3، أو الكتب الـ 3، ينبغي لكي تشكّل ثلاثةً أن تكون متشابهة بما يكفي، لكن متمايزةً في الآن نفسه بعضها عن بعض. أفضل ما يمكن استعماله لعدّ الأشياء، هو كُراتُ العدّاد abaque، وكما يتّضح من اسمه abaque، هو إحدى أوائل الكلمات في القاموس. باختصار، ينبغي أن ينمحيَ ما أمكنَ كيفُ الشّيءِ المعدود. لا ينبغي أن يكون لكُرة العدّاد طعمٌ ولا رائحةٌ، وأن ننسى ما أمكن لونَها وشكلَها.

نرى هنا التّقابل بين الكيف والكم. نبذل، على سبيل المثال، وسع جهدنا في أن نختزل الفضاءَ إلى كمٍّ، عن طريق قياسه. فيصير إذّاك س متر، ديامتر، كيلومتر. لكن الكيف يعود إلى الظهور حين نلاحظ أن س كيلومتر من السّهول المستوية لا يتمّ عبورها بنفس الصّعوبة التي تُعبر بها س كيلومتر من المنحدرات الصّخرية. هل يتعلّق الأمر بنفس الكيلومترات؟ نعرف جميعًا السؤالَ الفخَّ القديم: ما الأثقل، كيلوغرام من القطن، أم كيلوغرام من الحديد؟ لا ريب في أنَّ الوزن واحدٌ، لكن إن كان عليّ نقلهما، فلن يكون الجهد المبذول واحدًا.

حين يواجه القياس الواقعَ، يصادف مشاكل أخرى. إن خفضتُ حرارة لتر من الماء، درجةً درجةً، فقد أتوهّم أنّني ما زلت في إطار نفس القياس الكميّ. حتّى اللّحظة التي أجتازُ فيها عتبة الصّفر، فيتجمد الماء. يبدو أنّ تدرّجًا كميًّا صرفًا، قد أدى إلى انقلابٍ كيفيّ: تحوّل السّائل إلى صلب، وأنّ ملاحظًا ساذجًا قد يتساءل عمّا إذا كنّا ما نزال أمام الجسم نفسه.

والأمر نفسه يصدُق على طول الإنسان. إن أضفنا إلى فرد متوسّط القامة، سنتمترين أو ثلاثةً، أو... إلخ، فإنّه ينقلب بغتةً إلى عملاق. ابتداءً

من أيّ سنتمتر انقلبَ إلى عملاقٍ؟ يمكننا أن نقلب السؤال، فنقول ابتداءً من أيّ سنتمتر يتحوّل القصير إلى قزم؟

نرى إذن أنّ الكمَّ لا يحسِن التحكّم في الكيف، وينتهي أحيانًا إلى فشلٍ ذريع. ثمّة ما هو أفظع. ليس الكيف ثابتًا. إنّه يتطوّر. ويسمّى تطوُّره تغيُّرًا altération - وهو مفهومٌ وضعه أوكتاف هاملن، يعرّفه باعتباره تركيبًا بين الكيف والحركة. من المؤسف أنّ الكلمة تتّخذ دلالة قدحية. ذاك أنّ ثمرةً تنضج، ونبيذًا يتعتّق، وطفلًا يتعقّلُ، كلّها أشكالٌ من أشكال التغيّر.

غير أنّ التغيّر يكاد يكون دائمًا غير قابلٍ للقياس. أثناء حركته يُفلتُ الكيفُ من الكمّ. إنّه أمرٌ موكولٌ للذّوق الذّاتيّ، للتقدير الفرديّ، للحدس الذي لا يُعرَّفُ.

قبس:

«لا ريب في أنّ الكيف أهمّ من الكمّ، لكن حول الكيف يمكننا أن نتجادلَ إلى ما لانهاية، أمّا الكمُّ، فغير قابلٍ للنّقاش».

إدوار راينروت[1]

(1) من ابتكارات المؤلّف.

اليمين واليسار

اليد اليمنى «droite»، هي بالعادة، أشدّ سدادًا «adroite» من اليد اليسرى «gauche» التي هي عسراء «gauche»، أي خرقاء «maladroite». ينطبق ذلك، أقلّه، على الأيامن، وهم أغلبيّةُ النّاس. تقليديًا يوضع الخير في اليمين، والشّر في اليسار. مثلًا: على الجلجلة، يقف اللّص الطيّب عن يمين المسيح، واللّص الشّرير عن يساره. ويوم الدّينونة سيقف المحسنون عن يمين الأب، والمجرمون عن يساره.

سنة 1789، عند أوّل اجتماع للقوات العامّة، اجتمع الملكيون عن يمين الرّئيس، وأنصار الثورة عن يساره، فنشأ عن ذلك تقليدٌ سياسيّ ما يزال سائدًا إلى يومنا هذا.

من هو اليمينيّ؟ من هو اليساريّ؟ اليمنيّ محافظ. يؤمن بالقيم التقليديّة، ويريد أن يدافع عنها ضدّ الفوضويّين. أمّا اليساريّ فيؤمن بالتّقدّم، يريد أن يروّج له ضد نظامٍ قائمٍ يراهُ جائرًا. بالنّسبة إلى اليّميني الفردوس خلفنا، وكلّ يومٍ نزداد عنها أبتعادًا. ثورة 89 كانت كارثةً، لا يمكن إصلاحها، لكن لويس الرّابع عشر الذي استقرّ في فرساي هربًا من باريس والجماهير، كان دليلًا على أنّ الدودة قد تسلّلت إلى الثّمرة. ينبغي الصّعود إذن حتّى لويس التّاسع لكي نعثر على مثالٍ لا تشوبه شائبة. وما دام سير الزّمن لا يتوقّف أو يرجع إلى الخلف، فإنّ في روح اليمين نزعةً تشاؤميّة. تشاؤمًا يبلغ الذّروة مع بعض الكتّاب مثل جوزيف دو ميستر، أو ليون بلوي، أو لوي فردينان سيلين الذين لا يرونَ في مسيرة الزّمن إلّا منفذًا نحو الخراب.

أمّا اليساريُّ فيرى، مع كوندورسيه، أنّ «كمال الإنسان لا يُحدُّ». بالنّسبة إليه تخرجُ الإنسانية شيئًا فشيئًا من ظلمات الجهل، صاعدةً إلى أنوار الغد الموعود.

وفي النّزاع حول تأثير الوراثة أو الوسط في الكائن، يعطي اليمين الأولوية للوراثيّ، بينما يقدّمُ اليسارُ الوسطَ. وهنا أيضًا نلمس تشاؤمًا عند اليمين، لأنّ الوراثة قدَرٌ لا فكاك منه؛ وتفاؤلًا عند اليسار، لأنّ الوسط أكثر قابليّةً للتّطوير. حين تقود أمّةً من الأمم سلطةٌ شموليّةٌ، سلطة تمثّل اليّمين،

فإنّها تدعو إلى العنصرية، وتنشئ معسكرات إبادة، كي تتخلّص من العرق الفاسد. فإن كانت السّلطة يسارية فإنّها تكثر معسكرات «إعادة التربية والتّأهيل»، وهي في المحصّلة لا تقل عن معسكرات الإبادة فتكًا. وبشكلٍ أقلّ جذريةً، يمكن أن نعتبر البيولوجيا يمينيّة، والسوسيولوجيا يساريّةً.

تميّزُ فيسيولوجيا الدّماغ بين الفصّ الأيمن والفصّ الأيسر، لكن بسبب تقاطع الألياف الحسيّة في القناة النّخاعية، فإنّ الفصّ الأيمن يتحكّم في الجزء الأيسر من الجسم، والفصّ الأيسر يتحكّم في الجزء الأيمن. وبالتّالي فإنّ اليد اليمنى المشهود لها بـ«السّداد» خاضعةٌ للجزء الأيسر من الدّماغ.

قبس:

«حين دخلنا عليه، كان منهمكًا في رسم يده اليسرى بيده اليمنى.

سأله الكولونيل: - ماذا تفعل بحقّ الشّيطان يا غريكو؟

أجابه المحتضر: - كما ترى يا عزيزي؛ أشغل نفسي. أبدًا لن تجد يدي اليمنى موضوعًا لدراسة التّشريح أفضل من يدي اليسرى، وإنّ الأنانيةَ لتستغلُّ الفرصة.

الحقُّ أنّ غريكو كان قد بلغ من الهزالِ درجةً أضحى معها بالإمكان رؤية عظام يده وعضلاتها عبر الجلد، مثلما نراها على تلك المجسّمات المسلوخة التي تقدّم كنماذج على الطّلبة».

مذكّراتي - ألكسندر دوما.

الزّمان والمكان

المكان والزّمان هما أكبر بُعدين، من بين أبعاد تجربتنا. الزّمان يُعاش كمُدّةٍ، باستمتاعٍ، أو نفاد صبر، أو رعب. إنّه نسيج الحياة نفسه - ولا عجب في أن تضعه فلسفةٌ حيويةٌ، شأنَ فلسفة برغسون، في مكانةٍ مركزيّة. يقول برغسون: «حيثما يعيشُ كائنٌ، ينفتح في موضعٍ ما سجلٌّ يدوّنُ فيه الزّمان». (التطوّر الخلّاق، 1907).

وبالمثلِ، يُدرك الامتدادُ، بشكلٍ ملموس، بوصفه منظرًا قد يكون فارغًا فراغًا مدوّخًا، أو على النّقيض من ذلك، ممتلئًا بالأشياء حدَّ الاختناق؛ يمكن اجتيازُه بوثبةٍ واحدةٍ، أو منيعًا، ومتعذِّرَ الاجتياز.

ثمّ بوسعنا بعد ذلك، عبر مجهودٍ تجريديّ، أن نُفرغ الوسطين معًا من محتواهما، لنجعل منهما شكلين متجانسين، ولا محدودين، يخضعانِ لوحداتٍ قياس. بالنّسبة إلى كانط يمثّل الزّمان والمكان، **صيغتين قبليّتين للحساسية**. على الرّغم من قابليّتهما للفهم والإدراك، إلّا أنّهما لا يخضعان إلى مبادئ الفهم، مثلما تدّل على ذلك تصوّرات اليمين واليسار التي مصدرها الحساسية وحدها.

لا يتميّز الزّمان عن المكان إذن إلّا من حيث عدم قابليته للرّجوع. نظريًا، يستطيع أيُّ متحرّكٍ في المكان أن يرجع إلى نقطة انطلاقٍ. أمّا الزّمان، فلا يمكن الرّجوع فيه القهقرى - اللّهم إلّا في رواية عجائبيّة، مثل رواية **«آلة الزّمن»** (1895) لويلز. إذ يقوم هذا التّخييل ببساطة، على حذف خاصية عدم القابيلة للرّجوع التي تميّز الزّمان، وبالتالي جعل الزّمان مكانًا من نوعٍ آخر. فيصير آنذاك بإمكاننا أن نستكشف الزّمان كما نستكشف إفريقيا أو الأمازون. ولنُشر إلى أنّ حذفَ عدم القابلية للرّجوع، تجسدُها تجسيدًا شكليًا عقارب السّاعة - التي تعود كلّ يومٍ إلى نقطة انطلاقها عبر المعادلة 24 ساعة = 0 ساعة-، وكذلك دورة الشهور والفصول الأبديّة التي تجسّدها اليومية. إنّ جوهر فلسفة برغسون يكمن في الدّفاع عن المدّة غير القابلة للرّجوع، التي تُعاش بشكلٍ ملموس، ضدّ اختزالها إلى الزّمان المجرّد الذي تدافع عنه الفيزياء، والذي هو مجرّد مكانٍ مقنّع.

في رؤيةٍ -تنتمي إلى الشّعر أكثر منها إلى الفلسفة- وضع فريدريتش

نيتشه مبدأ العود الأبديّ. إنّها إحدى عقائد كتابه **هكذا تكلّم زرادشت** (1883)، مع عقيدة موت الإله، وإثبات الحياة والمصير (Amor Fati). ذاك أنّ لمجرى الزّمان وجهين، وجه باكٍ - ركضُ البشريّة صوب دمارها، عبر المحن الدمويّة - ووجهٌ ضاحك - دورة الفصول والمواسم الهادئة الأَلوف. إنّ فكرةَ عودٍ أبديٍّ للتّاريخ البشريّ، تمحو هذا التعارض وتضفي على أحداثه سمة الضّرورة والهدوء التي تُنسي كلَّ فظائعه.

لقد أسّس أوكتاف هاملن حركة التركيب بين الزّمان والمكان. وبوسعنا أن نعكس المسعى: أن نطرح بدايةً الحدث، ثمّ نفكّكه، لنستنتج منه الزّمان والمكان. وذاك قطعًا هو المعنى الذي تومئ إليه عبارة موريس ماترلنك:

قبس:

«لو أنّ الأجرامَ كانت ساكنةً، لما وُجد الزّمان والمكان».

السّطح والعمق

ثمّة هندسةٌ للأخلاق. إذ إنّ فكرًا قد يكون ساميًا أو منحطًّا، عميقًا أو سطحيًا. ويذهب ذهننا مباشرةً إلى اعتبار الفكر المنحط والسّطحيّ فكرًا سيّئًا، والفكر السّامي والعميق فكرًا جيّدًا. غير أنّنا، من وجهة نظرٍ فضائية صرف، سنلاحظ التقارب الذي لا جدال فيه، بين الفكر العميق والفكر المنحطّ. فحين ننزل تحت مستوى البحر -الذي يعتبر مقياس الارتفاع صفر- هل نكون بصدد التّعمق أم الانحدار والانحطاط؟ أمّا الفكر «السّامي»، فيمكن أن ننتقص منه، بوصفه فكرًا مفرطًا في المثالية، وغيرَ واقعيّ، ومفرط في العمومية، ولا يدقّق، إلخ. باختصار المعايير الأخلاقية التي تتأسّس على اعتبارات فضائية هي شديدةُ الهشاشة.

على أنّ الأمر لا ينطبق بالكيفيّة نفسها على الفكر الفلسفيّ والعلميّ. لقد ندّد الفلاسفة، منذ أفلاطون، بعدم الدقّة التي تنطوي عليها مظاهر العالم الخارجيّ. إنّ وهم الحواس- خاصّة البصريّ- يدفعنا إلى أن نتعامل بحذرٍ مع المعطيات المباشرة للحواس، وأن نبحث تحت المظاهر الخدّاعة، عن حقيقة أمتن. وهذا المسعى هو ما تجسّده الأمثولة الشّهيرة «أسطورة الكهف» لأفلاطون (الجمهورية، الكتاب السّابع). إنّ الإنسانية، بحسب هذه الأمثولة، أشبه ما تكون بسجناء مقيّدين في كهفٍ، وجوههمُ مثبّتةٌ باتّجاه عمق الكهف. يحدّقون في جدارٍ، وخلفهم نارٌ يفصلُ بينها وبين ظهورهم ممرٌّ، وفي الممرّ تمرُّ كائناتٌ فتنطبع ظلالُها على الجدار أمامهم. ولمّا كان السّجناء لا يرون إلّا تلك الظّلال، فإنّهم يعتقدون أنّها الواقعُ. وحده من سيتمكّن من إدارة رأسه سيدرك أنّها مجرّد مظاهر. إنّه «الميتافيزيقي» métaphysicien، الذي ما وراء (méta) الطّبيعة physique.

تذهب كلّ من الفيزياء والكيمياء الحديثتين في الاتّجاه السّابق نفسه، بين وهمٍ ذاتيّ وحقيقةٍ عميقةٍ تكمن خلفه، العقلُ وحدَه يستطيع إعادة بنائها. هذا العالم المعقول، المتواري خلف المظاهر، كان قد سمّاه أفلاطون، ومن بعده كانط، عالم الجواهر «النّومينات» noumènes (في تقابلٍ مع عالم المظاهر «الفينومينات» phénomènes). إنّ الذّرة، ونواتها، وأجزاءَها، والنترونات والإلكترونات، هي نومينات تختفي خلف وهم واقعنا الملموس. الألوان تتحدّد بواسطة أطوال موجاتها من البنفسجيّ (0,4 ميكرومتر) إلى

الأحمر (0,8 ميكرومتر). والحرارة ليست إلّا شكلًا من أشكال الطّاقة، إلخ.

مطلع القرن العشرين انتفض بعض الفلاسفة ضدّ هذا الاتّجاه في العلم، الذي يرفض كلّ مظاهر الحياة الملموسة، باعتبارها مجرّد وهم. فبينما كان برغسون يسعى إلى أن يحفظ «معطيات الوعي المباشرة»، وأن يصف بدقّةٍ آليات الهزل في السّيرك والمسرح، كان إدمون هوسرل، ومن بعده سارتر، يحدّدان «الفينومينولوجيا» بوصفها منهجًا يسعى إلى إدراك الجواهر خلف المظاهر المباشرة.

قبس:

«أعمقُ ما في الإنسانِ، جلدُه.

...

الحقيقة عاريةٌ، لكن تحت العاري، ثمّةَ المسلوخ».

بول فاليري

القوّة والفعل

لأرسطو ندين بمفهومَي **القوّة** (energeia) **والفعل** (dynamis)، اللّذين حدّدهما في كتابه **الميتافيزيقا**. والأمثلة التي توضّح هذا التّقابل كثيرةٌ بقدر ما هي ميسّرة الفهم - ربمّا كثيرةٌ، وسهلةٌ، أكثر من اللازم، لأنّها تفتقر إلى التماسك. النّائمُ والمستيقظ؛ المغمض عينيه، والفاتح عينيه؛ سبيكة البرونز التي ما تزال عديمة الشّكل، والتمثال؛ الثمرة في تقابلها مع الزّهرة؛ الزّهرة اليانعة في تقابلها مع البرعم، إلخ. الكثير من الأمثلة لتوضيح معنى القوّة، ومعنى الفعل.

كان أفلاطون يقيمُ تقابلًا بين مُثل العالم المعقول -الخالدة، والثابتة، والكاملة- وبين أشياء العالم المحسوس. فعمل أرسطو على إنزال المُثل إلى الأرض. وهنا أيضًا كان لزامًا ألّا تذوب وتنصهر في الحركة والصيرورة اللّتين تطبعان أشياء العالم المحسوس. كيف نحفظ الوحدة التي تدوم بين الشّيخِ، والطّفلِ الذي كانَه؟ إنّه الشّخصُ عينه (طفلًا وشيخًا)... لكنّه تغيّر وهذا كلّ ما في الأمر. كيف نعثر على الشّيء نفسه في خضمّ التّغيير؟ بالقوّة وظلال المستقبل الكامنة في الحاضر. لقد كان الشّيخُ كامنًا بالقوّة في الطّفل. وسنةً، إثر سنةٍ، انتقل من القوّة إلى الفعل.

أثارت نظرية أرسطو إعجاب العصر القديم والوسيط بأكملهما. ونجد تنويعةً عليها، عند لايبنتز الذي كان يرى أنّ انقسام المونادات إلى ما لا نهاية، يسمح لها بأن تتطوّر تطوّرًا دائمًا، من غير أن تتدمّر وحدة جوهرها المتضمّنة فيها جميعًا.

نطلق مسمّى «قوى» على الدّول ذات السّيادة. لأنّ كلّ دولة تستطيع في أيّ لحظةٍ، بفضل دبلوماسيّتها وجيشها، «أن تنتقل إلى الفعل». ووزنها عند باقي الدّول يتحدّد بحسب هذا التّهديد الدّائم.

إنّ التّقابل بين القوّة (أو العجز) الجنسيّ، والفعل الجنسيّ، يهيمنُ على العلاقة الإيروتيكية لدى الأزواج. لأنّ العجز الجنسي يكمن عمومًا في الانتقال قبل الأوان إلى الفعل الجنسيّ. أمّا القدرة الجنسيّة فتتجلّى في انتصابٍ مطوّلٍ، وقذف متعدّد متحكّم فيه. إنّها الفعلُ الموعود، مُعلّقًا، ومغلّقًا، ومكبوحًا. ذلكم هو نكران الذّات الذي يتّصف به العاشقُ الجيّد.

قبس:

«على الرّغم من أنّ العديد من الجواهر تكون قد بلغت درجةً كبيرةً من الكمال، إلّا أنّها، من جهة قابليّتها لأن تنقسم إلى ما لا نهاية، تظلُّ عند تخوم الأشياءِ النّعسانة، التي تنتظر أن توقَظَ لترتقيَ أكثر فأكثر، صوب الأعلى والأفضل، بل وأقول، صوبَ ثقافةٍ أسمى. وأبدًا لن يبلغ التّقدّمُ كمالَه».

في الأصل الجذريّ للأشياء

لايبنتز

الجنسُ والفصل

يعلمنا المنطق الكلاسيكي أنّ التعريف يتكوّن عادةً من **الجنس** الجامع، **والفصل** المميّز. إن قلت مثلًا إنّ **الإنسان حيوانٌ عاقلٌ،** فإنّني أبدأُ أوّل ما أبدأ بوضعه ضمن **جنسه** المباشر، أي **جنس** الحيوانات. فيكون هنا جنبًا إلى جنبٍ مع الزّرافة، والحلزون والقرادة. ولكي أميّزه عن جيرانِه الحيوانات، أضيف إليه **الفصل**. إنّه عاقلٌ، بخلاف الزّرافة والحلزون والقرادة.

إنّ هذا التعريف للتّعريف بالغُ الأهميّة، لأنّ من المهمّ لكلّ فردٍ أو شيءٍ أن يحوز **جنسًا** و**فصلًا**. لنضرب مثلًا مجموعَ نوّاب المجلس الوطنيّ. كلٌّ منهم، دون تمايزٍ، يمثّل فرنسا بأكملها. لكنّه في الآن نفسه آتٍ من مقاطعةٍ، وغالبًا من مدينةٍ هو عمدتُها، وكثيرًا ما يحدث أن يقع تعارضٌ بين المصلحة الوطنيّة **(الجنس)**، والمصلحة المحليّة **(الفصل)**.

ومن المثير أكثر للاهتمام، تطبيق القاعدة السّابقة على الأعمال الأدبيّة. يمكننا أن نقول إنّ عملًا أدبيًا يزداد قوّةً بقدر ما يعمل **فصلُه** على تدعيم **جنسه** -بدلًا من تدميره-. ذاك أنّ بعض الأعمال، في الواقع، تسعى إلى إبراز **فصلها** حتّى تعانقَ الغرابة، فتخسر كلّ ما يقع تحت بند الكونيّة. ذاك أنّه إن كان من الجيّد أن تكون أصيلًا، فإنّ من السّيئ أن تكون **مجرّدَ** أصيلٍ. وتلك حالُ معظم الكتّاب المسمّين «محلّيين». لكي يتلذّذ القارئُ بأعمالهم ينبغي أن يشاركهم الإقليمَ. إنّهم كتّاب «من عندنا» يضوعون برائحة النّبيذ الجيّد ونبرة البلد، لكنّهم ينبغي أن يُستهلكوا في عين المكان، لأنّهم شأنهم شأن النّبيذ المحليّ لا يتحمّلون السّفر.

يمكن لعملٍ أدبيّ أن يغوص في **فصله** عبر اللّغة. بعض التعبيرات الدّارجة، أو معجم بعينه -لا هو بالكامد ولا بالشّفيف، وإنّما بينهما- تمنحه نكهةً لا مثيل لها. لكنّ دائرة هوّاتِه تضيقُ، بالإضافة إلى أنّه لا يتحمّل جيّدًا تجربة التّرجمة. تلك حالُ كلّ من هنري بورا ابن منطقة أوفيرنيا، وهنري فانسونو ابن منطقة بورغونيا، وبيير جاكيز هيليا ابن منطقة بروتانيا، الذين لم يحرزوا النّجاح الذي نتمنّاه لهم. والمسألةُ تصدقُ كذلك على كتّاب بلدانٍ أخرى، مثل ألمانيا، حيث كتّابٌ مهمّون، شأنَ ثيودور ستورن وثيودور فونتان اللّذين يثبطان القارئ الأجنبيّ بكثرة التعابير

المحليّة التي يصادفها عندهم في كلّ صفحة.

ثمّة المنحدر الآخر، منحدر النّفوس الواسعة التي تتوجّهُ إلى الإنسانية جمعاء، والتي تكسب قيمتها من انفتاحها وكرمها. نفكّر هنا في تولستوي رجل **الجنس** بامتياز، والذي بانتمائه إلى **الجنس** يقع في تعارضٍ مع دوستويفسكي رجل **الفصل** في حدوده القصوى. وهذا المنحدر أيضًا ينطوي على خطورة، وقد قارنه أندري جيد -الذي كان يفضّل دوستويفسكي- برسّام التّاريخ إدوارد ديطاي، سواء من حيث اتّساع رؤيته، أو من حيث تسطّح ضوء المشغل الذي يعيقُها.

أخطرُ حالةٍ هيَ حالةُ رومان رولان، مبتكر «الرّواية-النّهر» التي تجري باتّجاه مصبّ مياه صافية، لكنّها باردةٌ ولا طعم فيها. كان يدّعي أنّه تلميذٌ لاسبينوزا، وغوته، وتولستوي. حين اندلعت حربُ 1914، امتلك شجاعة قول لا للهستيريا القومية التي انطلقت من ضفّتَي الرّاين، وحين حدثت الثورة الرّوسية سنة 1917، كان ينصت إليها على وقع المقطع الأخير من سيمفونية بيتهوفن التّاسعة. وكلّ ذلك غدا يبدو لنا اليوم مفرطًا في السّذاجة.

يبقى أنّ ثمّة عددًا لا بأس به من الكتّاب استطاعوا أن يتجاوزوا -بل وحتّى أن يستغلّوا- الثّنائية **جنس-فصل**. لا أحد يشكّك في أنّ توماس مان كاتبٌ ألمانيّ، لا بل من بين الأكثر ألمانيّة بين الألمان. كاد **الفصلُ** أن يكون قاتلًا بالنّسبة إليه، حين أخذته الحماسة سنة 1914، ورفع لواء التفوّق الجرماني. كاد أن يصير نسخةً بروسيّة عن موريس باريس Barrès، لولا أن ظهرت النّازية فأيقظته بعنفٍ من عماه. ثمّ تكفّل منفاهُ والحربُ العالمية الثانية بإتمامِ تحوّله. رواية الدّكتور فاوستوس، التي كتبها في الولايات المتّحدة الأمريكية، أثناء الحرب، هي الأكثر الألمانيّة بين كلّ ما كتبَ في تلك الفترة من روايات، لكنّ اتّساع أفقها يظلّ مثيرًا للإعجاب. إنّه انصهارُ **الفصلِ** منفجرًا.

ينبغي أن نذكر كذلك مثال ألبير كوهين. لا ريب في أنّ عمله يَضعفُ بسَبب وفائه القاسي لجذوره المتوسطيّة. لكنّه استطاع أحيانًا أن يُقحم لحسن الحظّ «**الفصلَ**» في شعورٍ من الرّحابة الكونيّة، ويفضي الجمع بين هذين الإلهامين المتناقضين إلى نتيجةٍ لا نظيرَ لها من حيث القوّة والعذوبة. في روايته **كتابُ أمّي**، يصرّ على وصف أمّه، إصرارًا يبلغ أحيانًا درجة القسوة، بالمرأة المتواضعة، بل وحتّى الضيّقة الأفق، التي تفضحها

أصولها اليهودية الشّرقية. لكنّها تجسّد في الآن نفسه نكران الذّات الأمومي بصفاء مطلق. ومن هنا فإنّها تعني الإنسانية كلّها، في أكثر جوانبها رهافةً ونزاهةً. **إنّه انصهار الفصلِ متساميًا.**

قبس:

«لكي يدرك المرء الاختلافات، ينبغي أن يبرّد رأسَه ويبطئ حركة أفكاره. ولكي يدرك التماثلات ينبغي أن يسخّنَ رأسَه ويوقف أفكاره».

ماري جان هيرو دو سيشل.

المعطى والمبنيّ

عندما نلعب الورق، فإنّ الحظ هو من يمنح كلّ لاعبٍ الأوراق التي يبدأ بها اللّعبة. ثمّ يكون عليه هو أن يستخدم ملكاته -ذكاءه، تجربته، تفنيّته- في استغلال الأوراق أمثلَ استغلالٍ. هذا المثال البسيط والسخيف، يبيّن أمثل تبيينٍ ما يندرج، في الحياة، ضمن إطار المعطى، وما يدخل في باب المبنيّ. المعطى هو جيناتنا الموروثة، أجسامُنا، واستعداداتُنا الأولى. لكن أيضًا الوسط الذي وُلدنا، وترعرعنا فيه، والذي لم نختَرهُ إلّا قدر اختيارنا ألوانَ عيوننا.

تلكم هي «الأوراق» التي يضعها القدرُ في أيدينا عند انطلاق اللّعبة. لكن ما أن تبدأ اللّعبة حتّى يتعيّن علينا نحن، -أقصد يتعيّن على إرادتنا الحرّة- أن نلعب.

يتعلّق الأمر بـ«بناء» حياتنا؛ وثقافتنا -التي يكون بناؤها الأساس قد تمّ في سنّ العشرين، حتّى وإن ظلّ عندنا إمكان القيام بشيءٍ، من قبيل تنجيد الجدران، ووضع الأزهار في المزهريات، لكنّ الأساسيّ يكون قد تمّ؛ وصحبتِنا -إذ منذ أولى الأحاسيس التي تنتابُنا، نكون قد خبِرنا معنى «الغير» وحدّدنا أولئك -أو ذاكَ، أو تلك- الذين نريدُهم بأيّ ثمنٍ، والذين لا نريدُهم مهما كلّفنا الأمر. وكذلكَ طريقةَ كسب عيشنا - إذ لا بدّ للمرء من أن يعيش ويقوم بشيءٍ في حياته. ونتيجةُ كلّ ذلكِ، بناءٌ رائعٌ أو كارثيّ، يتضمّنُ أجزاءً جميلةً وأخرى مزرية.

يبدو أنّ الحياةَ متواليةٌ من الفترات، لكلّ فترة منها دورٌ في هذا البناء، وبعض التأخّرات في عملية البناء لا يمكن علاجها. لقد غدا من المقرّر أنّ الطّفل الذي لم يتعلّم الكلام في سنّ معيّنة، لن يتحكّم من بعد في ملكة التّعبير، مهما كان الجهد الذي يبذله في هذا الاتّجاه. بعض مظاهر الإخفاقات الأخرى، التي تبدو أقلّ بداهةً، قد يصعب أيضًا تداركها طيلة الحياة، مثلًا الطّفلُ الذي، لسبب ما، لم يذهب إلى المدرسة، ولم يتعلّم الحياة المشتركة، قد لا يتدارك أبدًا هذا النّقص.

إنّ المعطى الذي يُمنح لكلّ إنسانٍ عند الانطلاق، هو غير عادلٍ بالمرّة. ثمّةَ الأغنياء والفقراء، والطوال والقصار، والجميلون والقبيحون. لكن

معطٍ مشبعًا ومفرطًا في الغنى قد يكون حائلًا دون النّشاط البنائي. نسبة العزوبة عند التوائم الحقيقيين أعلى بكثير منها عند غيرهم، لأنّ الطّبيعة قد وهبتهم منذ البداية رفيقًا مثاليًا. ثروةٌ مكسوبة أفضل من ثروةٍ موروثة، ونعرف المصيرَ المؤسفَ لعددٍ من أبناء المليارديرات.

قبس:

«الآلهة تغدق بالنّعمِ على البشر الذين تريدُ ضياعَهم».

مثل لاتيني.

المثالية والواقعية

مثالية-واقعيّة. لا يتعلّق الأمر هنا لا بعلم النّفس، ولا بالمدارس الأدبيّة. لا نفكّر في مقابلة لامارتين بفلوبير. إنّما يتعلّق الأمر بحلّين ممكنين لمشكلة المعرفة.

السؤال الجوهريّ هو: ما موقع العقلانية؟ بالنّسبة إلى التّيار الواقعي، توجد العقلانية في الطّبيعة. الأشياء عقلانية بماهيتها. أمّا الإنسان فيخضع، بالمقابل، إلى أهوائه ونزواته، وخيالاته. تاريخ العلم بأكمله ليس إلّا تعلّم الإنسان العقلانية عبر ملاحظة الطّبيعة. تلعب الطّبيعة هنا دور المربيّة الحكيمة للإنسان المسكين الأهوج. إنّ «العلماء» واقعيون تلقائيًا، تلقائيًا لدرجة أنّهم لا يعرفون ذلك، فكلمة واقعي لا مكانَ لها في معجمهم. وهذا لا وعيٌ خطيرٌ، قد يكلّفهم استفاقةً مؤلمةً. حين يعتنق الإنسان نظريةً، فأولى له أن يعتنقها عن وعيٍ وتفكير.

بالمقابل، تُرجع المثاليةُ العقلانيةَ إلى مبادئ العقل الإنسانيّ. إنّها تعتبر الطّبيعة كتلةً لا معالم لها، تمنح العقل أداةً يبني بها مختلف العلوم. بالنّسبة إلى المثالية فإنّ «المعطى الموضوعي الخام» يبدو مثل عقبةٍ كامدة، على درجةٍ من الصّعوبة، لكن لا بد من استيعابها حتّى يتبلور العلم. لا يشكّل العلمُ من الوقائع العلمية، وإنّما يتشكّل وهو يشكّلُها.

ترفض المثاليةُ فكرة التطّور، وتفضح سذاجةَ غطرسةِ العلماء المقتنعين بأنّ معارفهم هي أفضل المعارف في التّاريخ بأكمله، لا لشيءٍ إلّا لأنها الأحدثُ. إنّ مختلف المجتمعات البشرية، عبر مختلف الأزمنة والأمكنة -سواء تعلّق الأمر بمصر الفرعونيّة، أو أمريكا روزفلت- تشكّل أنظمةً متجانسةً وصلبةً، يمكن أن نميّز فيها، كما نميّز في كلّ نسيجٍ متضامٍّ، نظامًا سياسيًا، ودينًا، واقتصادًا، وطبًا، وفلكًا، وفيزياءً، وشعرًا، ومسرحًا، وموسيقى، إلخ. ولا أحد من هذه الأنساق يمكن أن يُحذفَ أو يُستبدلَ. حين يدّعي أطبّاؤنا، أو علماء فلكنا، أنّ طبّهم أو فلكهم، أصدقُ من نظيرتها زمنَ لويس الرّابع عشر، إنّما يعبّرون فقط عن انتمائهم إلى القرن العشرين.

قبس:

«أن توجدَ، معناهُ أن تُدرَكَ».

جورج بيركلي

القبليّ والبعديّ

لديّ خطابٌ أكتبُه، لكنّني لم أجد قلمي. أين هو؟ أين وضعتُه؟

طريقتان للبحث. أوّلهما، إغماضُ العينين وإعمال الذّاكرة والنّظر. متى وأين استعملت قلمي آخرَ مرّة؟ ماذا فعلت بعد ذلك؟ أمّا الطّريقة الثّانية فتتمثّل في أن أبحث في كلّ مكانٍ، من غير أن أُتعبَ ذهني. أفتّش في جيوبي، في الأدراج، والمحافظ، إلخ.

المسعى الأوّل مسعى **قبلي** a priori والثّاني **بعدي** a posteriori.

ونشير مع ذلك إلى أنّ التمييز بين المسعيين ليس مُطلقًا. عندما أوصلني استقرائي إلى أنّ قلمي سيكون في الجيب الدّاخليّ الأيسر لسترتي الجلديّة، يبقى ظلٌّ من شكّ، إذ يمكن للتحقّق **البعديّ** أن يفنّد النتيجة. بالمقابل، البحثُ **بعديًا**، في كلّ الأماكن التي يمكن أن يوجد فيها قلمي، تسيّرها فكرةٌ مبهمةٌ (**قبلية**) تعملُ بديهيًا على استبعاد بعض الأماكن. أعلم علم اليقين أنّ قلمي لا يمكن أن يكون في العليّة أو القبو.

إنّ البحث العلمي، هو ذهابٌ وإيابٌ مستمرٌّ بين الاستدلال **القبليّ** والتجريب **البعديّ**. يعطي كتاب **مدخل إلى الطبّ التجريبي** لكلود برنار (1865)، أمثلةً كثيرة من ميدان الفيسيولوجيا. على أنّ الفلك، بذهابه وإيّابه المستمرّين بين المنظار (**البعدي**) والسّبورة السّوداء (**القبليّ**)، هو ما يوضّح على أفضل نحوٍ هذا التّناوب بين المسعيين. في سنة 1682، راقب الفلكيّ الإنجليزي إدموند هالي مرور المذنّب -الذي صار مذّاك يحمل اسمه-، وقام بحساباته، فقدّر أنّه سيظهر مرّةً أخرى سنة 1758. لكنّ الفلكيّ مات سنة 1742. وستّة عشر سنةً بعد ذلك، لم يُخطئ المذنّبُ موعدَه، وظهر في منظار تلامذة إدمون هالي الذي حاز مجدًا مستحقًا.

إنّ المسعيين السّابقين لا يحكمان ميدان العلم فحسب. الإبداع الفوتوغرافيّ، مثلًا، يشتمل على مسعىً **قبليّ** وآخر **بعديّ**. ثمّة فوتوغرافيّو **البعديّ**، مثل هنري كارتييه بريسون أو إدوار بوبا. يجوبون المدن والقرى، حاملين مصوّرتَهم، من غير أن تكون لديهم فكرةٌ مسبقة عمّا ستمنحهم إيّاه الحياةُ الحرّةُ العشوائية. لكن ينبغي أن ننتبه إلى أن دور الصدفة هنا ليس كليًا، لأنّهما يصادفان دائمًا شخصيات أو مشاهد تشبههم، وتبدو

موقّعةً باسمهم **قبليّا**.

مصوّرون آخرون، مثل هلموت نيوتن أو رتشارد أفيدون، ينتهجون بالمقابل مسعى **القبليّ**. إنّهم يحملون في أذهانهم من قبل الصورة التي يودّون التقاطها. ويقوم شغلهم كلّه على بناء الصورة التي يحلمون بها، في الأستوديو. وهؤلاء هم أساسًا مصوّرو الموضة والإشهار.

وهذان المفهومان: «**القبليّ، والبعديّ**»، جوهريّان لدى بعض الفلاسفة. إنّ نظرية المعرفة عند كانط تقوم على إبراز الشروط **القبليّة** للمعرفة، أي الشّروط التي لا توجد في موضوع المعرفة، وإنّما في ذات العارف. شروط المعرفة **القبليّة** هذه، يسمّيها كانط **متعاليةً**. وعليه، ما دام المكان شرطًا متعاليا لإدراكنا، فإنّ الهندسة علمٌ **قبليّ**، وإن كانت تابعةً لهذا الإدراك.

ونجد قمّة «النّزعة **القبلية**» في نظرية المعرفة لأفلاطون. حسب هذه النّظرية، النّفس خالدةٌ وقد كانت فيما مضى تقيم في سماء المعقولات (المُثُل). ثمّ نُفيت إلى العالم الأسفل، عالم الظّلال والضّلال، أي عالمنا. وبالتّالي فإنّ أيّ بحث معرفي، سيكمن في أن نستخرج من التجربة ذكرى المُثُل التي أضعناها. كلُّ معرفةٍ حقّ، ما هي إلّا تذكّر.

قبس:

«إنّ النّفس، من حيث هي خالدةٌ، وتولدُ مرّاتٍ عديدة، وقد رأت كلّ شيءٍ، سواءً أشياء هذا العالم أو أشياء عالم هادِس، فلا يمكن أن تكون ثمّة حقيقةٌ لم ترها. وبالتّالي، ليس غريبًا، بخصوص الفضيلة أو غيرها، أن تكون قادرة على استرجاع ما عرفته من قبل. ولمّا كانت الطّبيعة كلّها، من عائلة واحدة، وكانت النّفس قد أحاطت بكلّ شيءٍ علمًا، فلا شيء يمنع أن نتذكّر جميعًا الشّيءَ نفسه، وهذا التذكّر هو ما نسميه تعلّمًا؛ كما لا شيء يمنع من أن نتذكّر كلّ شيء، شرط أن نكون متيقّظين وأن لا نستسلم للإحباط: ذاك أنّ البحث والتعلّم، ليسا في نهاية المطاف إلّا تذكّرًا».

أفلاطون

محاورة مينون 81.

المطلق والنّسبيّ

إنّ المطلقَ هو المستقلّ، الذي لا تجمعه علاقةٌ بشيءٍ غيره، ولا يُقارن به شيءٌ. إنّه ما هو أكبر، وأرفع، وبهذا المعنى ما هو أندر. لكن هو في الآن نفسهِ أكثر ما نعرفه ابتذالًا. ذاك أنّ المعطيات الخام للحياة اليومية -الحرارة المحيطة، والألوان، وحتّى أحاسيسنا الدّاخلية شأنَ الجوع والتّعب-، كلُّ هذه الأشياء تُعطى لنا، بوصفها مواد خام، نهملها بالعادة، لكن بوسعنا كذلك أن نستوقفها لنبلورها.

وبتأثير من هذه البلورة، سيظهر النّسبيّ. مثلًا حرارة الهواء المحيط الذي أُوجد وسطه الآن. ما عليّ إلّا أن أقيسه بواسطة محرار. وعلى الفور سيعلَقُ المعطى المطلق في شباكِ نظامٍ لا يدركه إلّا العقل. الحرارة المعبّرُ عنها بأرقام، تصير قابلةً للمقارنة مع عددٍ من الحرارات الأخرى - حرارة اللّيل، حرارة الخارج، حرارة الفصل، إلخ. يظهر النسبيّ إذن كأنّما هو النّتيجة الطّبيعيّة والعادية لنشاط العقل. الذّكاء هو ملكة **تنسيب** المطلق الذي تمنحنا إيّاه التجربة.

على مرّ العصور حاول بعض المفكّرين تجاوز شِباك هذه العلاقات التي ينسجها الذّكاء. بعد التجربة المحض، وبلورتها من طرف العلوم، استداروا شطر ضرب ثالث من المعرفة، ضربٍ يقصد بلوغ مصدر كلّ نور، مباشرةً دونما وسيط. إنّه الحدس الصّوفي الذي يربط بين الطّابع الفوري للتجربة المحض وبين قابلية النّقل التي تميّز العلوم. عند أصل التجربة الصّوفية، يوجد الإيمان الذي يُعاشُ كيقينٍ، يقينَ حضور اللّه. على أنّ هذا الحضور قد يخفت، ينمحي، تاركًا المؤمن في «ظلمات اللّيل». كما يمكن أن يشتدّ، غائصًا بالصوفي في هاوية الأنوار.

إنّ ما تشترك فيه التجربة الصوفية مع المعرفة العلمية، هو قابليتها لأن تُنقل، وكذلك وجود جماعةٍ حول الصّوفيّ -مريدون، أو إخوة، أو مجرّد أتباعٍ- يشاركونه التّجربة. لا وجود لصوفيّ متوحّد.

قبس:

«إنّ تجربة المطلق تختبئ وتتحرّك خلف نسيج العالم. إننا لا نراها، لكّنها تتجلّى عبر غيابٍ أكثر فعالية من كلّ أشكال الحضور، مثل السّهرات التي يغيبُ فيها ربُّ المنزل».

جون غرونييه

النّبع والشّجيرة

إنّ حكم يهوه قاطع ولا رجعة فيه: موسى الذي قاد العبرانيين في الصّحراء أربعين سنةً، سيموت على جبل نيبو، ولن تطأ قدمه أبدًا أرض كنعان الموعودة.

في كتابه المذهل حول موسى يبدي أندري شوراكي[1] دهشتَه: «منذ قرونٍ وأحبار اليهود يتساءلون حول هذا القرار الغريب في نظرهم: كيف أنّ أفضل بني إسرائيل، أكبر الأنبياء، الوحيد الذي كلّم الربَّ على طور سيناء؛ قلنا، كيف يُعاملُ بهذه الطّريقة من طرف الربّ العادل؟».

يبدو التفسير التقليدي لتلك المعاملة، ساخرًا، حتّى إنّه يُتجنّبُ الخوض فيه. ومع ذلك ينبغي أن ننتبه، لأنّ فيه مفتاح المسألة.

مجدّدًا ثار العبرانيون على موسى، لأنّهم عانوا شحّ الماء: «ولم يكن ماء للجماعة فاجتمعوا على موسى وهارون 3 وخاصمَ الشعبُ موسى وكلموه قائلين ليتنا فنينا فناءَ إخوتنا أمام الربّ. 4 لماذا أتيتما بجماعة الرب إلى هذه البرية لكي نموت فيها نحن ومواشينا. 5 ولماذا أصعدتمانا من مصر لتأتيا بنا إلى هذا المكان الرديء. ليس هو مكان زرعٍ وتينٍ وكرمٍ ورمان ولا فيه ماء للشرب 6 فأتى موسى وهارون من أمام الجماعة إلى بابِ خيمة الاجتماع وسقطا على وجهيهما فتراءى لهما مجد الرب 7. وكلّم الربُّ موسى قائلًا 8 خذ العصا واجمع الجماعة أنت وهرون أخوك وكلّما الصخرة أمام أعينهم أن تعطي ماءها. فتخرج لهم ماءً من الصخرة وتسقي الجماعة ومواشيهم. 9 فأخذ موسى العصا من أمام الرّب كما أمره. 10 وجمع موسى وهارون الجمهور أمام الصخرة فقال لهم اسمعوا أيها المردة. من هذه الصخرة نُخرج لكم ماء. 11 ورفع موسى يده وضرب الصخرة بعصاه مرتين فخرج ماء غزير فشربت الجماعة ومواشيها. 12 فقال الرب لموسى وهارون من أجل أنكما لم تؤمنا بي حتى تقدساني أمام أعين بني إسرائيل لذلك لا تُدخلان هذه الجماعة إلى الأرض التي أعطيتهم إياها». (سفر العدد 20).

بالنّسبة للتقليد التعاليمي، فإنّ ضربة العصا الثانية هي التي خانت

(1) André Chouraqui, Moïse (Éd. du Rocher).(المؤلّف)

موسى، إذ أظهرت قلّة ثقته بكلام يهوه وقدرته، وهذا سبب الغضب الإلهيّ عليه وعلى قومه.

ما ينبغي أن نحفظه من هذا التأويل، هو الدّور الذي لعبه النّبع المعجز في لعنة موسى. ولنتذكّر أنّ اسم موسى يعني «الذي أنقذه الماءُ»، وأنّ هذا النبيّ ما انفكّت تربطه بالعنصر السّائل علاقاتٌ درامية. بدأت رسالته حين كلّمهُ الربّ عند الشّجيرة المشتعلة. كلّمه الربّ من نيران الشّجيرة، وأمره بأن يخلّص العبرانيّين، عبيد المصريين.

ومنذ تلك اللّحظة لن ننفكّ نصادف تقابلًا جوهريًا بيت الشّجيرة والنّبع. ينبغي الاختيار. لا يمكن للنّبع إلّا أن يُطفئ النّارَ. على أنّ النّبع، هو الحياة الإنسانية، حياة النّساء والأطفال، والبهائم، والحقول. سوف يظلّ موسى ممزّقًا بين هذين الحدّين. حين وصل العبرانيّون إلى صحراء سيناء، قال لهم يهوه: «أنا حملتكم على أجنحة النّسور وجئت بكم إليّ. 5 فالآن إن سمعتم لصوتي وحفظتم عهدي تكونون لي خاصة من بين جميع الشعوب. فإن لي كلّ الأرض. 6 وأنتم تكونون لي مملكة كهنة وأمة مقدسة» (سفر الخروج 19).

لكن كان هنا سوء تفاهم دراماتيكي، لأنّ العبرانيّين لم يكونوا مؤهّلين لأن يصيروا ذاك الشّعب من القدّيسين المتأمّلين المستقرّين إلى الأبد في الصّحراء، أرض الربّ. كانوا يحلمون بـ«أرض موعودة، أرضٍ تجري بالعسل واللّبن». بين النّبع الجاري بالعسل واللّبن، والشجيرة المتّقدة، كلُّ المسافة التي تفصلُ بين المقدّس والمدنّس. يبدو يهوه كأنّما لا يعلم قلّة استعداد العبرانيين للقداسة التي وعدهم بها. وبينهم وبين يهوه، يتدخّل موسى الممزّق إلى الأبد بين هذا التّناقض. بين يهوه وموسى دراما عشق. يهوه يحبُّ موسى، ويغضب من حكاياته مع النّبع واللّبن والعسل. بعد أربعين سنةً من التّيه -وكانت أحد عشر يومًا تكفي لعبور مصر نحو بلاد كنعان-، تركهم يهوه يواصلون السّير صوب الأرض الموعودة. لكنّه احتفظ بموسى بقربه. على جبل نيبو، قبض روحَه، من غير أن يصل إلى أرض الميعاد: «ولم يقم بعدُ نبيٌّ في إسرائيل مثل موسى الذي عرفه الربُّ وجهًا لوجه» (سفر التثنية 34).

لن نخطئ التقدير، إن قابلنا بين العهد القديم والعهد الجديد، فقلنا إنّ الثورةَ المسيحيّة تتمثّل في اختيار النّبع على الشّجيرة. لقد تلقّى موسى كلمات نبوءته من الشّجرة المحترقة. قضى عيسى في البريّة أربعين يومًا،

لكنّه لم يصادف فيها غير الشّيطان وغواياته. بدأ مهمّته منذ تعميده بنهر الأردن. ومذّاك ما انفكّت الينابيع، والعيون، والآبار تداعبُ خطواته وتسير في إثرها.

قبس:

«فأتى إلى مدينة من السامرة يقال لها سوخار، بقرب الضيعة التي وهبها يعقوب ليوسف ابنه. 6 وكانت هناك بئر يعقوب. فإذ كان يسوع قد تعب من السفر، جلس هكذا على البئر، وكان نحو الساعة السادسة. 7 فجاءت امـرأة من السامرة لتستقي مـاء، فقال لها يسوع: «أعطيني لأشرب» 8 لأن تلاميذه كانوا قد مضوا إلى المدينة ليبتاعوا طعامًا. 9 فقالت له المرأة السامرية: «كيف تطلب مني لتشرب، وأنت يهودي وأنا امرأة سامرية؟»؛ لأن اليهود لا يعاملون السامريين. 10 أجاب يسوع وقال لها: «لو كنت تعلمين عطية الله، ومن هو الذي يقول لك أعطيني لأشرب، لطلبت أنت منه فأعطاك ماءً حيًا». 11 قالت له المرأة: «يا سيد، لا دلو لك والبئر عميقة. فمن أين لك الماء الحي؟ 12 ألعلك أعظم من أبينا يعقوب، الذي أعطانا البئر، وشرب منها هو وبنوه ومواشيه؟ 13. أجاب يسوع وقال لها: «كل من يشرب من هذا الماء يعطش أيضًا. 14 ولكن من يشرب من الماء الذي أعطيه أنا فلن يعطش إلى الأبد، بل الماء الذي أعطيه يصير فيه ينبوع ماء ينبع إلى حياة أبدية15».

الإنجيل يوحنا (IV)

الإله والشّيطان

إنّ الكائن الأسمى، القدير، الخيّر، ملك كلّ شيء، يدركُه الإنسان بطريقين: الإيمان واللاهوت. الإيمان ببساطة هو شعور بحضورٍ كليّ، يحسّه المؤمنُ، وبفضله لا يعرف الوحدةَ. وهذا الحضور كافٍ لملء حياة الصوفيّين، إذ بفضله يصير انعزالهم عن النّاس مجرّد انعزالٍ ظاهريّ. لكن قد ينمحي هذا الحضور، فيمرّ الصوفي بـ«ليلٍ مظلم»، يَخبر فيه تجربة «التخلّي».

اللاهوت هو المعرفة العالمة والعاقلة للربّ. وتبلغ هذه المعرفة ذروتَها مع «البرهان الأنطولوجي» للقدّيس أنسلم الذي يُعتبر، من هذه النّاحية، أعظمَ اللاهوتيين. ويصاغُ هذا البرهان الأنطولوجي على النّحو التّالي: من بين كلّ الأفكار، فكرة الربّ هي الوحيدة التي تحملُ في ذاتها صفة الوجود، لأنّها أكمل الأفكار. لأنّها إن لم تكن تحمل صفة الوجود، لوجبَ إقصاؤُها والبحث عن فكرةٍ أكمل منها، فكرةٍ تتضمّنها هي بدورها.

وقد قدّم لايبنتز صيغةً من البرهان الأنطولوجيّ، تتناسبُ مع فلسفته. بالنّسبة إليه تتسابق الأفكار نحو الوجود بحسب كمالها. ولا تبلغ درجة الوجود إلاّ من حيث توافقها مع أفكارٍ أكملَ منها، حقّقت وجودها قبلها. ولمّا كانت فكرة الإله أكملَ الأفكار، فقد تحقّق أوّلًا، قبل غيرها من الأفكار، وبالتّالي لا تحتاج أن تخضع لشرط التّوافق مع أيّ فكرةٍ أخرى. إن كانت ثمّة فكرةُ الإله، فإنّ الإله موجود.

تتمتّع المخلوقات بالحريّة، بقدر درجة الكمال التي منحها إيّاها الإله. لذا فإنّ الحيوانات عاجزةٌ عن ارتكاب الخطيئة. في الجانب الآخر من الخلق يوجد لوسيفير. كان أكمل المخلوقات، لكن أخذ به الغرورُ فتحدّى الإله. هو رأس مملكة النّار (ولا ينبغي خلط هذه المملكة مع جحيم الأساطير اليونانية-اللاتينية العتيقة)، ويقضي وقته في إغواء البشر والوسوسة لهم. ورثنا عن العصور الوسطى صورةً منفّرةً وقبيحةً عن الشّيطان. وكان ينبغي انتظار جون ميلتون وعمله «الفردوس المفقود (1671)»، حتّى يستعيد الشّيطان نظارتَه، نظارةَ المهزوم. كذلك لورد بايرون وشارل بودلير خلعا عليه حُلل الذّكاء المتشكّك والوضوح المرير. استدعى الأدب الفرنسي في القرن العشرين كثيرًا شخصيّة الشّيطان. فظهر في أعمال كلّ من ليون

بلوي، وكلود كلوديل، وبول فاليري، وفرانسوا مورياك، وجون بول سارتر، إلخ. ذاك أنّه يجسّد السّالبَ تجسيدًا حيًا، فعّالًا، دراماتيكيًا، وقد نقول إيجابيًا.

قبس:

«أنا الرّوح التي تَنفي على الدّوام!

وهي محقّةٌ في نفيِها، لأنّ كلّ ما يولد يستحقُّ التّدمير.

الأحرى إذن ألّا يولد شيء.

لذا، كلّ ما تسمّونه أنتم خطيئةً، وخرابًا،

باختصارٍ كلّ الشّرّ

هو عنصريَ الخاصّ».

فاوست 1808

غوته.

الوجود والعدم

أوّل صورة تحضر في الذّهن حين نفكّر في العدم، هي صورة كرةٍ ممتلئة معلّقةٍ في فراغٍ لا حدّ له، صورة الكرة الأرضية مثلًا وهي تسير في الفضاء. وهذا هو النّحو الذي تُصوّر به الوجودَ بعضُ النّصوص ما قبل السقراطية. بالنّسبة لبارمنيديس الإيلي، الوجود «ممتلئٌ على شاكلة كرةٍ كاملة الاستدارة». إنّه واحدٌ، أبديّ، ولا يلحقه فساد. كيف السّبيل إذن إلى المرور من هذا الوجود المتعالي، إلى الحياة البشرية والأرضية؟ على أنّ بارمنيديس قد بلور، بحسب أرسطو، نظريّة عن البرودة والحرارة، جاعلًا العدم مصدرًا للبرودة والوجود مصدرًا للحرارة.

درج التقليد الفلسفيّ على معارضة بارمنيدس بهراقليطس الذي كان يعتبر كلّ شيءٍ حركةً، وتحوّلًا، وصراعًا بين الأضداد. النّار، بحسبه، مبدأ كلّ شيء. ونعرفُ عبارته الشّهيرة: لا نسبح في النّهر الواحد مرّتين. إنّه أبو الدياليكتيك، فنّ جعل الفكر يتقدّم في شكلِ حوارٍ بين المتناقضات.

في لعبة الوجود والعدم، قد نقرّ بأنّ وجود هراقليطس ينخرُه العدم، مثلما تنخرُ ثمرةً حفنةٌ من الدّيدان. وعند الطّرف الآخر من تاريخ الفلسفة نجد تعارضًا بين سارتر وهايدغر، بشكلٍ قابلٍ للقياس على حالة هرقليطس وبارمنيدس. يجمعهما انتماؤهما إلى فينومينولوجيا هوسرل التي تقوم على إضفاء حمولةٍ ميتافيزيقيّة على الظّواهر، بما فيها الأكثر اعتياديةً ويوميّةً. هكذا يعمد هايدغر إلى تحليل الثرثرة، والفضول، والالتباس، والهمّ، إلخ. في كلّ الوضعيات الإنسانية ثمّة حضور للغياب، أي هاجس العدم. إنّ الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يصاحب وعيَه على الدّوامِ هاجسُ الموت.

بالنّسبة إلى جون بول سارتر، فإنّ الوجود البارمنيديّ -الذي يسمّيه الوجود في ذاته l'en-soi - هو «مسكون بالعدم»، أي أنّه مصابٌ بعدمٍ دقيقٍ منه تولد الحركة، والرّغبة، والوعي (الوجود لذاته le pour-soi). وهذا الوعي مهدّدٌ على الدّوام بالغرق في لزوجةِ كثافة الوجود. وآذاك ينشأ شعور **الغثيان** الذي هو مركز إحدى روايات سارتر (**الغثيان** 1938). هكذا إذن، بينما يعتبر هايدغر أنّ القلق يصاحب انكشاف العدم، يرى سارتر أنّ الغثيان ينبه إلى عودة الوجود المتوعّدة. ليس شعورًا ذاتيًا، يحسّه فردٌ،

إنّما هو حالٌ لا تنفصلُ عن الوجود. «يبرز قميصه القطنيّ الأزرق بفرح على جدارٍ من الشوكولاتة. وهذا أيضًا يُشعر بالغثيان. ليس الغثيانُ فيّ: أشعر به هناك، على الجدار، على حمّلات البنطال، في كلّ مكانٍ حولي. الغثيان والمقهى متّحدان، هما شيءٌ واحدٌ. ليس الغثيان فيّ، وإنّما أنا فيه».

قبس:

«إنّ الوجود لذاتِه يظهر كتجلٍ بسيطٍ للعدمِ يجدُ أصلَه في كنف الوجود؛ ويكفي هذا التجلّي للعدم كي يحدُثَ تحوّلٌ كليٌّ للوجود-في ذاته.

هذا التحوّل هو العالم».

الوجود والعدم، 1942

سارتر.



سيراً على نهج تقليد فلسفيّ طويلٍ اعتنى هذا الكتاب بسؤال المقولات، تلك المفاهيم-المفاتيح التي يتوسّل بها الفكر. أن نحدّدَ تلك المقولات ونحلّلها، يعني أن نفصّل قِطعَ الآلة الدّماغية. وهذا ما يرومه المؤلّف عبر مسعى مزدوج: توسيعُ "لائحة المقولات" إلى مئة مفهوم تقدَّمُ في شكل ثنائيات، وتجاوزُ التأمّل النّظري الصّرف إلى الإحاطة بأكبر قدرٍ ممكنٍ من الأمثلة الدّالة الملموسة. وفي مسعاه المزدوج ذاك تتّضحُ الأفكارُ وتنجلي بداهتها عبر تقابلها في شكل ثنائيات: المرأةُ/الرّجل، القمر/الشّمس، الوجود/العدم... إلخ.



ISBN 978-603-91637-2-5
9 786039 163725
الطبعة الأولى: 2021

معنى
MANA